

الكلون والإنسان

مقدمة موجزة لعلم الجمال



تأليف
إروين إدمان

ترجمة
مصطفى صبيب

اهداءات ٢٠٠٣

الفنان / إمامي حسن

القاهرة

الفنونا والادب ساء

مقدمة موجزة لعالم الجمال

تأليف

اروين ادمان

ترجمة

الناشر : مكتبة مصر
٣ شارع كامل صدقى - انبالا

ARTS AND THE MAN

by Irwin Edman

Copyright, 1928, 1939, by

W. W. Norton and Company, Inc.

New York, N. Y.

محتويات الكتاب

الصفحة

٧	• • • • •	مقدمة المؤلف
٩	• • • • •	١ - الفن والتجربة
٣٤	• • • • •	٢ - الفن والحضارة
٥٧	• • • • •	٣ - العالم والكلمة والشاعر
٨٧	• • • • •	٤ - الشيء والعين والفنون التشكيلية
١١٠	• • • • •	٥ - الأصوات والأذان والموسيقى
١٢٢	• • • • •	٦ - الفن والفلسفة

مقدمة

يستهدف هذا الكتاب - كما قصدت منه حين ألفته في بادئ الامر - أن يكون مقدمة مختصرة لعلم الجمال . على أنه لا يرمى الى اطلاق القارئ على أبواب العلم كما يناقش في المنطق الجدلي ، وإنما هو مجرد امان للفكر في الفنون التي تنشأ عنها الصور الجمالية ، وفي التجربة التي تنمو منها الفنون والتي بدورها تجلو التجربة وتعليها .

ان اصدار طبعة جديدة في شكل جديد بعنوان جديد - أعتقد أنه أنسب من ذي قبل - لفرصة للاسهاب في فصل منه لم يكن في الطبعة الاصلية أكثر من عرض سريع لما رُحبت في مناقشته باستفاضة منذ وقت طويل ، ألا وهو الفصل الخاص بالعلاقة بين الفن والفلسفة . ذلك لأن هذه العلاقة فيما يبدو لن تلقى ضوءاً جديداً على ملول الفن الكبير والمعنى التصوري للفلسفات الكبرى في آن واحد . ان موضوعات مثل مدى أهمية الفن للفلسفة ، وإلى أي حد تكون الفلسفة شكلاً من أشكال الفن ، ونقطة التقاء الفن بالفلسفة ، واين يختلفان ويسلك كل منهما سبيله الخاص - لتجود إلى أهم من أن تضغط في مقال من ثلاث صفحات ، حتى ولو كان المقال فيه شيء من التناسب .

أما بقية الكتاب فقد تركت على حالها : مقدمة قصيرة لتسذوق
الفنون وتضمنينات الفن في الحضارة • ويحاول الفصل الأول أن
يبين العلاقات العامة للفن، بجماع تجاربنا • ويتناول الفصل
الثاني أصول ووظائف العملية الفنية في الحضارة • أما الفصول
الباقية فتعمد الى شرح الأساليب الخاصة التي تتاح للفنون
كل بوسيلته ، لتوضيح واحياء وتوحيد تجربتنا • ولو أننا
أضفت الى ما كتبنا أكثر من ذلك لجرى الحديث الى الإفاضة •
ولو أثرت مشاكل أعمق لكان على ارتياد كل من الفنون على
حدة ، الأمر الذي قد يكون فوق طاقة القارئ العادي أو المؤلف ،
ولكان لزاما على أن أوضح موضوعات تجربنا الى مسائل كبرى
تتعلق بالأخلاق والمنطق والميتافيزيقا • هذا اذن كتاب في
مبادئ التجربة الجمالية • وهو على هذا التصوير قد استطاع
أن يكسب عددا من المستفيدين الودودين • واننى لأمل أن أتمكن
يوما من وضع كتاب أكثر شمولاً أدعو اليه القارئ •

والآن أتترك الكتاب دون تغيير جوهري فيه فيما
عدا الفصل الوحيد الذي أعدت كتابته باستقاضة ،
وأحيل القارئ الى الفنون ذاتها لكي يحصل
منها على مزيد من المعرفة والاستنارة أو لتأكيد الفروض التي
اقترحتها هنا • ان كتابا في علم الجمال لا يبرر اقتياد القارئ الى
مزيد من الكتب عن هذا العلم ، بل الواجب أن يكون هدفه الرجاء
للفنون ذاتها ، رجعة يؤمل معها أن تقترب بالتسذوق الرفيع
المتعق •

الفن والتجربة

مهما تكن الحياة فهي تجربة ، ومهما تكن التجربة فهي فيض من فيوض الزمان ، واستغراق واستطراد متعدد الألوان في الأبدية . وقد تكون التجربة بسيطة كما هو الحال عند الأطفال أو البسطاء من الناس . وقد تكون معقدة كما هو الحال بالنسبة للعالم أو الشاعر أو رجل الأعمال ، وقد تتفاوت ما بين حركة يدي الطفل اللتين لا هدف لهما ، وتشقت بصره غير المحرب على النظام الى الرؤية المحكمة والحركات المستأنية التي يتقنها بطل الرماية . وقد تبدأ من مساعدة الأشياء المادية ومعالجتها الى ابتكار وتنظيم الأفكار الحقيقة والمحددة . ولكنها بين الولادة والمات - وهذا ما قد تؤكد الحياة وتثبت به بدرجة أوفى - ليست سوى مؤثر واستجابة للكائن الحي ، وتتمثل في « خمس حواس صغيرة تنتفض بالبهجة والسرور » وتبدو في اختلاج عضلة كرد لفعل وقع عليها ، أو في يدين متلهفتين ، ولسان يتحرك للنطق وعقل يستنار للمكر . وقد نذكر أو نسجل أجزاء أو جوانب من تلك التجربة . وقد تبدو ، اذا نظرنا اليها نظرة كلية ، بلا غرض ، وقد تبدو ذات قصد . وقد تكون حجاباً أو كشفاً لشيء خلف

التجربة ذاتها أو أبعد منها • وقد تكون وهما رتبيا زائلا • وقد تكون كابوسا أو حلما • هذه الفروض جميعا ساندها الفلاسفة والشعراء مرارا •

على أنه مهما يكن ما تنذر به التجربة أو تمنيه ، أو مهما يكن ما تحجبه أو تكشف عنه ، فهي موجودة ولا رجعة فيها • وقد تزداد حدة وقوة ، أو تغمض وتلتبس • وقد تظل عجماء ، معتمة ، مشوشة لا نظام لها ولا شكل • وقد تصبح ذات مغزى وقصد ، واضحة وحية • وسواء استقرت التجربة في جانب منها لحظة أو استقرت جوانب متعددة منها العمر كله ، فإنها قد تحقق الصفاء والوضوح والحدة والعمق • ان الظفر بمثل هذه الحدة والوضوح في التجربة لهو مجال الفن ومبثته • وبغض النظر عن مجزء العلاقة القائمة بين الفن والتمثيل والصور والسمفونيات ، فالفن اسم يطلق على الادراكات كلها التي بها تمى الحياة ما يكتنفها من ظروف خاصة ثم تحليل هذه الظروف الى شىء غاية في الطرافة والابداع • ان الفن – كما يقول أرسطو – يمكن أن يعد سياسة لو تسعرت أهميته تقديرا سحيدا • عند ذاك يكون موضوعه هذه التجربة بأسرها ، وتكون الحياة كلها هي مسرحه ومادته •

مثل هذا الفن الشامل ما برح حلم رجل الدولة • ان ظروف

الحياة ، وبصفة خاصة الحياة فى كليتها ، معقدة بقدر ما هى
مقلقة . ونحن لا نعرف عن هذه الظروف ما يكفى لكى نثق من
لستنا ، وليس لدى أى انسان من القوة ما يكفى لكى يثق من أن
لمسته سوف تترجم الى فعل . والفنان المشغوف بتحويل الحياة
كلها الى فن لابد وأن يكون فنانا مستبدا مطلق الاستبداد ، عبقريا
مطلق العبقرية فى آن واحد . عند ذاك يستحيل الى شخصية
تجمع كل عبقرية جوته ونيوتن والاسكندر الاكبر معا .

ان فن الحياة الهام ونبوءة وليس تاريخا او حقيقة .

لقد كان على الفنان بحكم الامر الواقع أن يعالج قطاعات من
التجربة ، ولو أنه قد يوحى بها أو يضمونها كلها . والتجربة بغض
النظر عن الفن والادراك ، متقلبة ومشوشة . انها مادة
بلاشكل، وحركة بدون اتجاه . فالاصوات العابرة فوضا مبهمة لا يصنى
اليها أحد أو يرغب فى الانصات اليها . والالوان والأشكال من
حولنا تمر دون أن تلاحظ أو تستساغ . والكلمات التى تسمعها ما
هى الا اشارات لأفعال ، هذا ان كانت كذلك . ولقد حققت الحياة
شكلا الى حد ما . والحضارة ذاتها شكل من أشكال الفن ، كما
سوف نشير الى ذلك فى الفصل التالى من هذا الكتاب . ورغم
انها ناجحة وعرضية للغاية الا أنها فن مع ذلك .

وبقدر ما يكون الحياة شكل ، تكون فنا ، وبالقدر الذى يكون للفوضى الثابتة فى الحضارة بعض التماسك تكون عملا من أعمال الفن . وكل ما يسمى « عادة » أو كل تطبيق فنى Technique أو نظام System هو عمل من أعمال العقل أو ربما تراثه المبدد . وإن دولة الفن لتمائل الجمال الذى يعمل الانسان فيه سيطرته المتبصرة الحازمة على عالم المادة والحركة الذى يتعين عليه أن يتخذ فيه مقامه وعلى عالم الخفقات العشوائية الداخلية والعمليات التلقائية التى تؤلف كيانه الداخلى . ان كسر عصا ، أو بناء كوخ أو ناطحة سحاب أو كاتدرائية ، أو استعمال اللغة كوسيلة للتخاطب ، وبذر الحبوب ، أو جمع المحصول ، وتربية الاطفال وتعليمهم ، وصياغة شريعة للقانون أو الأخلاق ، ونسج كساء ، أو حفر منجم - لتتساوى جميعا فى كونها أمثلة للفن لا تقل عن صوغ نقش بارز أو تاليف سيمفونية .

والحق أن افراد الفنون الجميلة بتمثيل الفن ليرجع الى أسباب عرضية بحتة - ذلك لأن فنون الرسم والنحت والموسيقى والشعر تنطوى على انتفاع جميل وبين بالمواد . ولأن للعقل سلطانا واضحا كاملا على المادة ، طيعا وبهجيا فى الوقت نفسه ، فاننا نلجأ لاتخاذ هذه الفنون مثلا للفن ، ونجد فيها تجربتنا الجمالية أقوى وانقى ما تكون . لكن حينما تتخذ المادة شكلا والحركة اتجاها

والحياة خطأ وتكوينها مثلا ، هنا يكون لدينا عقل وإدراك • وهنا تتحول الفوضى (اللاتكون) الى نظام نفسى ومرغوب فيه نسميه « الفن » • ان التجربة بعيدا عن الفن والإدراك ، غليظة لا نظام لها • انها مادة بلا شكل وحركة بلا اتجاه •

ومن العسير أن نستبين كم من تجربتنا اليومية يصنق عليه ما يسميه ويليام جيمس « بلبلة طنانة جوفاء » • وانه ليشق علينا كذلك أن نعرف كم من هذه التجربة تجوز عليه صفة شبه الغيبوبة • وكثيرا ما شبهت الحياة بانها حلم يقظان على أن قدرا ليس باليسير منها هو الذى يتصف بما للحلم من وضوح ، وان كان الجزء الأكبر من التجربة له ما للحلم من عدم تناسق وفظاعة • والتجربة لدى غالبية الناس ومعظم الوقت سبات ثقيل • ان لهم عيونا ، لكنهم لا يرون بها على نحو ثاقب واضح • ولهم آذان ، غير أنهم لا يسمعون بها سمما منوعا دقيقا • وهم يتعرضون للعديد من المثيرات التى تحفز على الشعور والفكر ، لكنهم فى سباتهم لا يستجيبون • ولا يفيقون من هذا السبات الا تحت وطأة هياج حيوانى سريع وكبير ، يدفعهم لاستجابة وقتية مبهمه • والحياة بالنسبة لغالبيتنا ينطبق عليها الوصف الذى أطلقه أحدهم على الموسيقى وأثرها

على غير المطلق على دقائق الفن من أنها « شروء وسنان تتطعمه
هزات عصبية » .

كيف يتم هذا التحول أو الانتقال من الدوافع اللاإرادية الى
الاستجابات غير الخاضعة لضابط أو رابط ؟ وكيف يعيد الفنان
تشكيل التجربة وتحويلها الى شيء وادع حاد وفي نفس الوقت
مستأنس ومستغرب ؟ ثم ماذا يفعل الفنان للعالم فيجعل منه
شيئا يستولى على الحس والادراك ؟ وما الدور الذى تلعبه الفنون
فى تجربتنا وما الذى يضيف عليها ما فيها من اغراء وبهجة ؟

ان التجربة العادية ، أى تجربة القسر المعلى أو الغريزى ،
قلقة وميتة معا . وعنادنا من العادات والدوافع ذو طبيعة تهىء
لنا رؤية كثير من الأشياء والاستماع اليها والمشاركة الخيالية فى
الحوادث بالقدر الضرورى لاشباع دوافعنا المباشرة أو لتحقيق
غاياتنا العملية . وان غرائزنا واحتياجاتنا تستحثنا
من شيء لشيء ونحن نتخير من كل قدر اللازم
لرغباتنا أو أغراضنا الى الحد الأدنى من الكل اللازم
للادراك الجمالى الحر . فكما أن اللحم بالنسبة
للكلب شيء يؤكل ، وكما أنه للقط شيء يطارد ، هكذا المقعد
للمتعب أو الإدارى شيء يجلس عليه . كما أن الماء مهما يكن جريانه
أو بريقه مليحا ، فهو ليس للظمان أكثر من شيء يشرب . ورجل
الاعمال المكب على المقبل من الأعمال أو الذى يعمل فكره فى الخطوة
التالية ، والعالم الذى يرقب باهتمام ما سوف يتمم

عنه اضافة عنصرين لبعضهما من نتائج خاصة ، والجائع أو الشره العاكف على تحقيق رغبة واحدة جامحة ومباشرة - كل هؤلاء يسرعون من لحظة الى لحظة ومن شئ لشيء ومن حالة الى حالة ، ذلك لأن التجربة حد أدنى وحسب ، لا يبقى في الذاكرة منها سوى الحاحها العملى المؤقت أو الدفعى وكل ما عدا ذلك فيغشاه النسيان أو التجاهل ان شئت الدقة .

ومن ثم فمن أهم وظائف الفنان أن يجعل التجربة أخاذة بآثار يمنحها الحياة . ان الفنان سواء أكان شاعرا أم رساما أم مثالا أم مهندساً معماريا يتناول الأشياء كما يتناول الشاعر والقصاص الأحداث على نحو يجبر العين على التوقف ونشدان المتعة في الرؤية ، كما يجبر الآذان على الاستماع لمجرد الاستماع ، والعقل على التلهف على لذة الاكتشاف التى لا تسعى الى نفع ، أو الحيرة أو الدهشة . عند ذلك لا يصبح المقعد مجرد اشارة لراغب فى الجلوس ، وانما يصبح جزءاً ونقطة فى تكوين وبؤرة لون وشكل يتخذ فى الرسم مغزى تصويريا . وبمعنى آخر يصبح شيئاً حياً . وعند ذاك لا يكون الوجه العابر مجرد شئ يغرى أو يسيطر عليه أو ينسى ، بل يصبح شيئاً يستحق أن ينظر اليه ، فقد أصبح موضوعاً ذا أهمية تصويرية يرضى ويثير فى آن واحد . انه يتجرد عن كونه حدثاً أو أداة ، ذلك لأنه ليس دافعاً أو معجلاً للحركة ، وليس اشارة للغضب أو النزوة . انه لحظة مقمعة بالحياة وممتلئة بالنظام . انها معرفة شئ حى ، منظم ، معرفة لذاتها الخطوة . انها بهية الطلعة - كما تقول - والنظر اليها متعة .

يتحدث الرسامون أحيانا عن البقع الخامدة التي لا حياة فيها في التصوير . وهم يقصدون بذلك تلك المناطق من الصورة التي يكون اللون فيها شاحبا أو لا طرافة فيه ، أو التي تكون الأشكال فيها باردة لا ترابط فيها . والتجربة كذلك ملأى بتلك البقع الخامدة ، لكن الفن يمنحها الحياة . ان الفن الجامع - كما سبق أن المينا - من شأنه أن يجعل الوجود كله ينبض بالحياة وتصبح تفاصيل الفعل والمعاناة اليومية بهيجة سواء في خلقتها المباشرة أو في المعنى الذي انطوت عليه ، كما تتخذ علاقاتنا بالآخرين بعضا من سمة الصداقة والمحبة ، ويصبح ما فعلناه محركا لنا كما هو محرك ودافع للكاتب لأن يكتب ، وللرسام لأن يصور ، حتى يبدو ما لا ينفاه وكأنه لقاء مع الموسيقى أو التصوير أو الشعر ، وعندئذ تكون الحياة عملا خلاقا وتذوقا جماليا مستمرا ، ويصبح كل ما فعلناه فنا ، وكل ما عانيناه تذوقا ومتعة ، وتصبح الحياة مرتبة وتلقائية لا ادعاء فيها ، وفي نفس الوقت خاضعة لنظام وحررة طليقة .

وهناك أكثر من سبب للتحليل على أن ذلك الأداء الكامل الذي يرقى أن يكون فن الحياة هو خطة والفيلسوف وحلم الشاعر أكثر من كونه حقيقة . ان في حياة الفرد آلاف العوامل المتعلقة بالصحة والشقة والظروف الخارجية وبالفقر والمسؤولية التي تتكاثف وتتحد على قهر تشتت الطاقات المرنة بحكمة رائمة . والروح الخالصة لا بد لها من أن تعتمد على جوهر هزيل ، والعقل

اللماح على جسم وعالم هما بالنسبة لهذا العقل قلبه ومادته .
وان تلك البقع الميتة الكامنة في التجربة لبست مما يمكن تجنبها .
ولما كانت الحياة قد فطرت في عالم مختل النظام فان كثيرا
ما يقع فعله عرضي ووسيلة أو أداة لشيء آخر . ونحن
نعمل من أجل الفراغ . وننتفع من أجل السلام . وليس العمل
حلوا ولا السعى هادئا . وان اضعاف الحيوية يغل أجحة الشباب
كما يعوق القوة والنماء . وحضرة التقلد تبث السام في الحديث
وتجمله ممجوجا . وان قبج شوارعنا وبيوتنا ومنعنا لهُو اعاقسة
واقعية لما يجب أن يكون مسرة وبهجة دائمة لو شئتُنا الكلام
على نحو مثالي .

هذا واحد من آلاف الأسباب الأخرى التي تدعو الفنان ومحب
الجمال للهرب الى الفنون الجميلة . وهو سبب كذلك لما يوصف
به الفن مرارا وتكرارا من أنه هروب من الحياة . والفنانون
الجميلة هروب من الواقع بمعنيين . فهي تتجسّد للفنان مجالا
يستطيع فيه أن يعمل بانطلاق في مادة طيبة . وقد تكون
المشاكل الفنية التي تعترض الشاعر أو الموسيقي مشاكل
صعبة ، لكنها قابلة للحل ، وهو يجد في حلها نوعا خلافا
من القبطة .

والموسيقى مثل العالم الرياضي ، يعيش في دائرة معقدة وان
كانت طيبة لينة المريحة ، انها دائرية فسيحة ، وهيمية

وميتافيزيقية • ومع ذلك ففيها يستطيع عقله أن ينطلق ويعمل فى حرية ، وتقدر ملكاته على أن تجد سلامها ووثامها •

وقد لوحظ أن الفنانين كثيرا ما يعجزون عن مواجهة مطالب الحياة المادية ، تبسوا لهم مشاكلها كليله أو محيرة أو كلاهما ، وأن عقولهم المحرقة على التكيف مع دائره واحده جميله بقدر ما هى صغيره ، لتشعر بالفريه وعدم الالفه فى هذه الحياه التى لا نظام فيها • فلا يجب أن يستولى علينا العجب حين نرى الفنان فى بعض الأحيان خبا ، غير خبير بأمور الدنيا وشواغلها - كما لا يجب أن ندهش اذا نظر الفنان الى هذه الشواغل على أنها حماقه وجنون • فماذا فى وسع عقل شديد التألق ، صعب الارضاء ، معنه ثمين ، أن يفعل ازا، ما فى الأشياء والأحداث من سماجه وغلظه ؟ وماذا تصنع روح الفنان - التى ترى التناقض سرا - فى منابذات السياسة والأخلاق ؟

لقد كان كثير من الشعراء أصحاب وهم وخيال ، لأن حساسيتهم السريمه الانفعال لم تستطع احتمال الحياه فى عالم الحقائق - صحيح أن كبار الشعراء كانوا على استعداد للنظر فى ثبات الى كل ما وجد تحت الشمس والاحتفاء بالأشياء سردا واحصاء ، كما قال أندريه جيد بحق • ولقد تعلم الرسامون على اختلاف طبقاتهم من رامبرانت الى ديكا ، أن ينظروا الى الأشياء فى ذاتيتها القبيحه المحزنة - عامل مكثود، امرأه مسنة - ثم اذا بهم يعملون فيها سحرهم

الذى يتألف من خط وضوء ، فيحيلونها الى سلام جميل . على أن الفن لدى الفنانين الذين أوتوا الموهبة فى قوتهم وكانوا مقيعين فى قدرتهم وشجاعتهم ، كان حربا من حقيقة لم يحتلوا الى قطاع من لون وضوء وصوت وهيام ، قطاع لم يكن محتملا فحسب ، بل جميلا كذلك .

ان الشاعر شيللى يزور عن قسوة الحياة وسماجتها فى انجلترا فى القرن التاسع عشر ويهرع الى طوباوية ، أفلاطونية فى جمالها الروحى ، كلاسية فى دقتها المرمرية . ويصفى بيتهوفن خلال صممه وآلامه فى الحركة الأخيرة من السيمفونية التاسعة التى ترتفع فيها أصوات المنشدين ، التى نشيده النهائية المترنم بالنصر ، يقدمه للعالم رمزا للأخوة والبهجة الخالصة .

ان الدواضع التى يركز عليها قوام الفنان الرومانسى هى بنفسها التى تدخل فى تكوين التذوق الرومانسى . ذلك لأن كثيرا من محبى الفنون يجدون فى الموسيقى والشعر والتصوير والرواية مهربا مخدرا لذيذا من الضيق والضرورات الملحة التى تقهمنها فيها صحتنا وأحوالنا المالية وميولنا . لقد اتخذ ذلك النوع من القصص الذى تقبل عليه عاملات المحال كمثال يوضح النظرية القائلة بأن الفن مزوب ؛ ففى صفحاته تستطيع مثل هذه الانسانية الوضيعة أن تتحرك فى جو وهمى من الأبهة يمج بالأمراء والدوقات ونجوم السينما . وتستطيع أن تمتلك بالتعويض الجمال والحرية .

ويستطيع الكاتب المتيد الى مكتبه أن يتحرك فى روايات المفامرات
خلال الرحاب الطليقة وأن يتقمص شخصية أسطورية قومية
خيالية فيبدو شجاعا كله قوة وفروسية .

غير أن الرواية ليست هى الفن الوحيد الذى يتيح الهروب .
وهى تحقق هذا الهروب حين تدفع الخيال بطريقة تعويضية
ليجوس خلال مسالك طال بنا الحنين لارتياحنا لكننا لم نطأها ،
وأصقاع لم نعرفها قط ، وقصور لا وجود لها فى البر والبحر .
وهناك فنون أخرى تمنح هروبا أكثر حقا . وقد أشار
شوبنهاور الى هذه الفنون بأسلوب كلاسي فى اقناعه . والحق
أن الميل الجمالى هو فى ذاته انفصال وتباعد ، ولو أنه ليس
ذلك النوع من الانفصال الذى يظنه الناس عامة . على أن أية
مطالعة بالعين لصورة ، هى نوع من العشق من عاداتنا المألوفة ،
ففى لحظة المطالعة تلك نتطلع الى الأشياء فى ذاتها وحدها ،
لا الى ما تعد به أو تنذر . فلون التفاحة فى حياتها الجامدة
كما تبرزما لوحة الفنان هو الذى يستولى على حسنا . وعندئذ
تصبح شيئا يرى فى وضوح وشفافية ، لا شيئا نقصبت فى حال
من الجوع . وهنا يستعاض عن الرؤية العملية بالرؤية الجمالية ،
وبتمجيد شوبنهاور تأتي المعرفة فى التو لتستولى على الإرادة .
وفى أواخر القرن التاسع عشر كان واضحا كيف تحالفت التشاؤمية

الرومانسية مع الجمالية الرومانسية • ان الارادة الجائحة قد لا تجد شعبها ولا سلامها أبدا في عالم كتب عليه ألا يشبعها قط ، وقد تكون الحياة خلودا بين نسيانين أو جملة كبيرة مفككة لا معنى لها • ولتكن كذلك • ففي تلك اللحظة الخاطفة ربما امتلأ المرء - كما يشير « بايتر » في خاتمته الشهيرة لكتابه « النهضة (١) » - بالضوء واللون والموسيقى وربما استطلعنا أن ننجو أو نهرب من مزامم العقل والمواقف الى ابيقورية (٢) بجيعة • وبقدر المستطاع والى الحد الذى يمكننا فيه أن نحيا فى التجربة الجمالية ذاتها ، نستطيع أن نجعل من الحياة وصلا من الورود والنشوة • وفى مقدور المرء أن يهرب من أوتسات الاضطراب والفوضى كما فعل الملك ريتشارد الثانى الى موسيقى متناسقة النغم ، كما يمكنه أن يجد من الكمال الصامت للرخام أو فى التصوير البديع لوجه فى صورة ، أو فى الظلال المتسمة فوق حائط ، مهربا الى عالم الخلود • وفى الموسيقى كذلك يمكن الاستمتاع بمواقف أرق وأدق لم يسبق اختبارها أو تذوقها • وفى الأدب ، حتى الألم والضيق يمكن ممارستهما فى غير كلفة وفى ثوب فيه الجمال ولا جدال فى أن من وظائف الفنون الجميلة أنها تصنع المشاهد سلام الجمال وهروب الانعزال • ويمكن القول بصفة عامة أن ما تتيحه الفنون هو الجواهر (الماهيات) الخالدة

(١) Pater : "The Renaissance"

(٢) مذهب اللذة فى الفلسفة اليونانية القديمة نسبة الى ابيقور

مؤسس هذا المذهب •

فى الأشياء لا وظائفها العملية • فمساعدة الجوهر فى معاينة
شئ فى ذاته ولذاته • وهنا يجد ذواق الجمال نفسه وقد
نسى روحه فى التو واللحظة وريح العالم • عالم الفن •

هذه النظرية وهذا المثل الأعلى للتذوق الجمالى ، يتحزب له
بنوع خاص أولئك الذين يتفنون فيهم الحساسية باليقظة • ذواق
الجمال متمسك حزين أخاذ يمضى وسط الشغاعات فى عالم
زائل • ولا ريب أن الفنون لا تمثل بالنسبة للكثيرين أكثر من هذا
الهروب بالضرورة • فالتدريس يهرع الى صحرائه ، وذواق الجمال
الى برجه العاجى • وبعض الناس يجدون سلامهم فى الله ،
والبعض الآخر يجدونه فى الشكل أو القالب •

ومع ذلك فالنظرية القائلة بأن الفن هروب ، تقصر عن أن تأخذ
فى اعتبارها كثيرا مما يصحق على التجربة الجمالية ، بل وهى
تخط من قيمة مظاهر الاستمتاع والانتاج الجمالى التى تتميز
بالخصب والايجابية • انها تجرد الانسان الذواق للجمال
مثلما جرد « الانسان الاقتصادى » فى أوائل القرن التاسع
عشر • اذا ما من انسان يمكن أن يوصف بأنه مشاهد جمالى
مجرد الى الأبد ، بل ما من انسان يمكن أن يبقى كذلك على
الدوام • ذلك أن جزءا من المتعة الجمالية يكمن فى أداء الحياة
التي نعرفها والطبيعة التى فى طبيعتنا فى صورة واضحة كاشفة •
إن عين المشاهد هى عين كائن بشرى بكل ما فيها من انعكاسات

الاعتمادات والعواطف الانسانية الرحبة • وبالمثل فان اذن المستمع
هى اذن انسان يصنى للكلمات من أجل معانيها وصليلها • قد
تكون الفنون فى كثير من الامثلة وبالنسبة لكثير من الراصدين
فرارا الى حلم تعويضى أو الى فردوس من الاشكال ، رائق
يبعث على الغبطة ، يرضى فيه الادراك ويهجع ما يعتل فى
التجربة من ضروب النزاع •

وفضلا عن ذلك فثمة مغزى ميلودرامى يمكن أن يفسر ما يقال
من أن الفنون هروب • فقد أشار نيتشه فى كتابه « مولد
التراجيديا » الى المأساة اليونانية وما فيها من عناصر تكميلية
ومتناقضة فيما يبدو • كما أشار الى مثل تلك العناصر فى كل
من محرك للمواطن ، وعرفها بأنها عنصر الراححة
The Apollonian وعنصر العاطفة والحيوية **The Dionysian**

والفن يفعل أكثر من مجرد جلب السلام والطمانينة أو منحهما ؛
انه ينقل النار والشرر • وفى ذوى الفنون الجميلة تجد النفس
المقتضى عليها فى ظروف المعيشة العادية بالاحتشام والقصر ،
استثارة ومخرجا ومبررا لذلك الضرام المستمر الذى يحال بينه
وبين الاندلاع عادة • وفى وقت من الأوقات كان نيتشه يستهويه
« فاجنر » بصفة خاصة لانه أحس فى الحاح وتحقق ذلك الموسيقى
الرومانسى وجود العنصر العاطفى الحيوى « الديونيسى » على نحو

مؤكد ، وهو الذى كان يرى فيه سريان الحياة بالنسبة للفنون . يقول أناتول فرانس : « ان الادب هو حشيش وأنيسون العالم الحديث » . وربما جاز هذا الكلام فى الموسيقى . وما على المرء الا أن يحلق فى وجوه جمهور المستمعين للموسيقى الحديثة حتى يستبين كيف ان العواطف تجد لنفسها متنفسا فى ذرى المد العالى الأوركسترالى ، وهى التى لم يتح لها الإفصاح والانطلاق فى سبيل غيرها . ان الموسيقى هى الاعراب بلا خجل عما يخجل معظم مستمعيها أو يعجزون عن التعبير عنه بلغة الكلام .

وليست لحظات الوله والافتتان التى تصاحب التأكيد الانفعالى هى التى تجد وحدها تعبيرا فى الفنون ، بل ان ألوان الشعور وكوامن الفكر التى تعمينا التجربة العملية وتشغلنا عن ملاحظتها ، والتى تقصر الكلمات عن أداء مدلولاتها وتعجز شواغل الحياة بركاكتها عن استنفادها ، لتجد فى الفنون لحظة وجودها كذلك . لهذه الأسباب وبالنسبة للناظر أيضا فهى فرار من الحياة . على أنها تعد فى أمثلة الفن الرفيع الى إيضاح وترسيخ الحياة وتفسيرها .

وفىما يتصل بوظيفة تركيز الحياة وتقويتها ، فان حواسنا كما يقول البيولوجيون ، عبارة عن تحورات وتكيفات مع البيئة المتغيرة غير المستقرة التى لا يؤمن لها . وقد تطورت

فى التاريخ الحيوانى الطويل للجنس البشرى حتى غدت أدوات يلجأ اليها الحيوان المكود للتكيف مع تجربة دائمة التبدل .
هكذا تصبح نقطة ملونة حساسة للضوء عينا . ويستعين الحيوان بهذا العضو لتقدير المخاطر والأشياء المرغوبة البعيدة عن متناول اليد . والأذن ، التى هى نتيجة تاريخ طويل من التطور ، نشأت بالمثل كأداة تعين الحيوان على التيقظ للأخطار والبشائر فى بيئة غامضة مرببة . وكانت حاسة الشم فى منشئها الحيوانى أيضا أداة للتخفير من المضار وإشارة لما يؤكل أو للأشياء البشرة فى ظروف أخرى . وقد تطورت حاسة الذوق كذلك كمرشد أولى للأشياء السامة والمغذية . أما اللمس فقد بدأ كحساسية قريبة ومباشرة مرتبطة ارتباطا وثيقا بشهوة المحافظة على الذات والتخصيب .

وهكذا يتضح أن حواسنا عملية فى أصلها وليست جمالية . وتبقى فى حياتنا اليومية ذات سمة عملية . ويمكن القول بأن هناك نوعا من قصر النظر نتعرض له جميعا . بل اننا عرضة لعمى غريزى وقسرى نصبح بمقتضاء فاقدى الشعور بكل أطوار الأشياء فيما عدا تلك التى تههم مصائرنا أو أفعالنا المباشرة .

وتقلس وظيفة الفنان ونجاح العمل الفنى ، جزئيا ، بالقدر الذى تصبح فيه حواسنا لا إشارات للفعل وانما للإيحاء بالمحسوس واللموس والإبانة عنهما . وقد كتب ستيفن كرين قصة ذات

دلالة في هذا السياق ، تدور وقائعها حول ثلاثة رجال تحطمت بهم سفينة في بحر عاصف مترامي الأطراف . وكانت أول جملة استهل بها القصة هي « انهم لم يروا لون السماء » . لقد استغرقهم التفكير في امكانيات الانتقال الى حد أنهم لم يجدوا فسحة من الوقت ولا الاهتمام أو الدافع لرؤية لون السماء التي تظلمهم من فوقهم .

وهكذا تزداد التجربة في الفنون الجميلة ثباتا ورسوخا وحدة من طريق استيلائها على الاحاسيس والمشاعر . عندئذ نصبح على دراية بما للألوان والاشكال المنقوشة على وجه لوحة ، وبما لصوت الانسان أو آلة موسيقية كالكمّان من لذة وبهجة غامرتين . ويمكن استغلال الحواس الأخرى استفلا جاليا كذلك ، غير أن حواس اللمس والذوق والشم ليست دقيقة تناول ولا سهلة الاندماج في الأشياء أو الانفصال عن الاهتمامات العملية البيولوجية كالنظر والصوت . ومن ثم فالوظيفة البارزة للفنون الجميلة تكمن أساسا في حدود هذين الجهازين المتميزين في دقة وعمق : العين والأذن . وفي حين نجد أن اللون هو ذلك الجانب من المنظور الذي يهمل عادة لأغراض عملية أكثر من غيره ، اذا به يصبح المادة التي يعنى بها الرسّام خاصة . وفروق الإيقاع والنغم التي تهمل في الاتصال المعلى تصبح بالنسبة للموسيقى مصدرا لكل فنه ومصدر امتاع

عاشق الموسيقى • وهكذا تتحول الحواس من مجرد كونها
مثيرات للفعل والحركة إلى مجالات للامتاع •

على هذا النحو يكون الفن حسيا في أساسه وفي ملاذه الأخير •
وهنا نصبح مقيدين بالسطح اللطيف البارز للشيء • ولا جدال في
أن سحر رسوم الطبيعة الصامتة يكمن في تأليفها وتكوينها ، لكن
ألوان الفاكهة الزرقاء والخضراء والصفراء هي التي تأسرنا • عندئذ
تصير جسمونا مدركة لما تقدمه لنا حواسنا • إن فلاسفة الأخلاق
الذين نظروا إلى الفن باعتباره انصرافا حسيا ، قرروا الحقيقة في
لذاعتها • فالميون التي تبلت واعتادت الرقابة تصبح حسادة
عند مشاهدة التصوير • وتصبح الأذن جهازا ماعرا للحساس
الحقيق القوي • انما نتحرك في فن التصوير والموسيقى خلال
إمكانيات مجردة من الفعل بل خلال الواقعية الحية المموسة لما
هو معروض للرؤية أو الاستماع •

ومع ذلك فالفنون تأتي بأكثر من مجرد تقوية وتركيز وتثبيت
الاحاسيس • فقد أنتجت مواقف مماثلة متتابعة في مجرى حياتنا
الرتيب ردود أفعال وجدانية مماثلة ، حتى لنتبلد وجدانيا كما
نتبلد حسيا • غير أن انفعالاتنا ترتد في القصة أو التمثيلية
ذات النظام الواضح الحافق إلى نوع من التركيز والتعمق الخالص •
وقد يبدو على السطح أن وقائع الحياة - أي صدمات تلك الأزمت
الحقيقية من مولد وموت وحب - أكثر حدة وقوة مما ينتجها أي
شكل من أشكال الفن • وهذا صحيح • لكننا لا نحيا دائما وسط
الأزمت ولا يعطينا المجرى العادي لتجاربنا غير عواطف متبلدة

ذاوية • ان مأساة مثل « هاملت » وقصة كقصّة « أنا كارنينا »
توضح وتعمق لنا وقائع وجدانية لمواقف انسانية مألوفة •
وكثير من الناس يتعلمون في الأدب أكثر من الحياة ماهية
عواطفهم الذاتية ، والأفكار ذاتها التي قد تكون ضئيلة
وباردة وسطحية في تجريدات التفكير الشكلية قد تصبح في
العرض العاطفي للشعر والدرامة مألوفة وثيقة الصلة
بنا وحية • ان أولئك الذين يدركهم النوم لدى قراءة كتاب
جودوين « العدالة السياسية » ربما أجمع عواطفهم شعر
شيللي السياسي • ان الذي لا يتأثر بعبارات أرسطو عن
الصداقة ، لابد وأن تهز عواطفه المحاورات اللطيفة الانسانية التي
يجمع فيها أفلاطون الموضوع الطريف ببراعة •

١

وقد سبق أن ذكرنا أن الوظيفة الثانية للفنون هي توضيح وجلاء
التجربة • وهذا الكلام يصح كذلك ابتداء من المستوى المباشر
للحواس الى مستوى التأمل والتفكير • ان تجربتنا تتحول تقليديا
الى أنماط منطقية وعملية خلال ضغط الدوافع من ناحية وظروف
الحياة من ناحية أخرى وثمة احتمال بأن ننسى ونحن
نخوض التجربة مباشرة كيف انها متباينة ومنوعة • انها تتألف
من رقع من لون وأجزاء من شكل • انها تحيا ك لحظة عابرة
ومشوشة في تتابع مضمحل • غير أن حواسنا وغرائزنا وعالمنا
كلها تنصفي بعض الشكل والعقاب على هذه « النطفة المبهمة » التي لا يمكن

استبانة معالمها . ولو لم يكن للحياة نهج نقرسه لما
استطعنا أن نعيش . ان كل شلطة من شلطات الرؤية تشكل
ذاتها فى نوع من النظر الطبيعى . وبالمثل فان غموض أو
تشوش بعض الانطباعات والدوافع فى أبة لحظة يأخذ فى
تلك اللحظة بعض التماسك ، ومن ثم يكون لنفسه شكلا .
ان عاداتنا ونظمنا هى التى تحدد مجرى الحياة . وحتى الجنون له
نظامه الخاص به ، وان كان مضطربا غير مرتبط . ومهما يكن
من شىء فلا وجود للفوضى المطلقة اطلاقا حتى فى حالتى التماس
والسبات .

غير أن الاحاسيس فى أعمال الفن تزداد عمقا ووضوحا عن
طريق نسق عمدى جلى وقاطع ، فتتخذ المواطف ، تسلسلا مرتبطا ،
وتتطور على نحو قلما تتيحه الحياة العملية ، او يفسد أن تتيحه .
وتتظمم هواجسنا اللطيفة الهائمة فى طريق من التتابع المنضبط
المنطقى .

وقد يكون من المفيد أن نوضح كلا من هذه الوظائف بمثال .
فقد يشاهد البعض من غير رسامى مناظر الطبيعة الصامتة طبقا من
الفاكهة موضوعا فوق منضدة . لكن تنظيم ما يبعث لونها وشكلها
من احساس مضطربة فى نسق واضح ومنسجم وشامل يحتاج
الى رسام مثل سيزان أو غردير . وكلنا مارس
تجربة الكبرياء الانسانية العمياء ، أو سطوة الحب المهلكة .

لكننا مع ذلك فى حاجة الى أمثال سوفوكليس لىوضح لنا المعنى التراجيى (الفاجع) لهذا الاحساس بالكبرياء فى مسرحية مثل اوديب ، والى كاتب آخر مثل شكسبير ليجلو لنا أسطورة الحب المهلكة فى مسرحية مثل « عطيل » وحتى اذا كان أكثر الناس بعدا عن التأمل والتفكير ربما يضمرون فى بعض الأحيان أفكارا مبشرة مؤلة عن غرور الحياة أو عما تكنه « الطبيعة » فى جوهرها من جمال وخير ، فان قلة قليلة منهم هى التى يمكنها ان تصوغ هذه النظرات المتفرقة فى نسق ما ؛ لكن شاعرا مثل لوكريتيوس يمكنه ان يحيل هذا الحدس الغامض الى استبصار منسق ، على حين أن شاعرا آخر مثل دانتي فى مقدوره أن يعرض هذا الاستبصار فى صورة شاملة رائعة للحياة والمصير . وان أحاسيسنا ذات الأشكال والألوان المتعددة لتتحول فى أعمال الفن الى نسق خالد ، كما يصبح المزاج غير الواضح تماما الذى لا نكاد نستبين قسمااته فى تواتره المضطرب ، واضحا للأبد فى قصيدة أو قصة أو مسرحية ، ويثبت الانطباع المبهم المضطرب ويصير واضحا فى النسق الموسيقى أو الأدبى .

ومن ثم فالفنون جميعها هى تصور كمالى على نحو ما ، حتى ولو ادعت بأنها واقعية ذلك لأن التجربة مهما كانت ، لا يمكن أن يكون لها النظام الدائم أو النسق أو التكامل الثابت الذى يخص عملا من أعمال الفن . ومجرد المقارنة بين الدوام والاستمرار فى الصورة الفنية والوقتية العابرة لفظة حسيرة ، والمقارنة

بين المنطق الدرامى والتداخل المتباين فى الحياة ، لما يوضح لنا هذه النقطة • على أن مزية التصور الكمالى الذى هو الفن ، أنه يقوم بدور المرأة الموضحة تجاه الطبيعة ، فهو يدلنا بمهارة متمدة على ما يمكن أن نراه فى الطبيعة وما نحسه فى الحياة وما فى القائل من تفكر •

والآن لنعد الى وظيفة الفن الأخرى وهى تفسير التجربة • ان علماء النفس والمناطقة مولعون بالإشارة الى أن كثيرا مما يبدو مجرد احساس بحت هو مسألة رأى واستدلال • فمثلا نحن لا نرى الكرنيب ولا الملوك وانما نؤول غشاوة الرؤيا • ان عقولنا وعاداتنا فنانة ، كل منها وفق طبيعتها الخاصة • وهما تعيناننا على الاستجابة للأشياء ، لا كمجرد منبهات مادية فحسب بل بوصفها معانى • والفنون الجميلة لا تفعل أكثر من أنها تشكل النسق ، أو ربما تقوم بمجرد ابرازه ، الأمر الذى يتمثله كل عقل ويحفظ حذوه • عندئذ تصبح بقع اللون المتناثرة ، المتفرقة ، عناصر ذات مغزى وقيمة فى النسق الكلى للتصوير ، علما بأن النسق ذاته يكشف عن وجه ما • هذا الوجه ينم عن انفعال ما ، أو عن خيبته الفاجعة ، وبالمثل الكلمات فى القصة شهي كما أنها ذات مضمون ، تختلج بالإيحاءات • أنها تحكى فى تفصيل له دلالاته عن حياة ما ، أو تجربة ما ، أو مصير ما •

والفنون تفسر الحياة على نحو أو سواء وبدرجات متفاوتة • وقد

لا « تفسر » شيئا أكثر من الشكل الذى يبدو فيه وعاء فأكهة لخيال الرسام المنظم ، وقد لا « تفسر » شيئا أكثر من الاحساس . وقد تفسر - كما تفسر مسرحية « هاملت » أو قصة « الحرب والسلام » أو أنشودة تترنم بعلامات الخلود من ذكريات الطفولة الباكرة - تلك الهواتف الغامضة للابدين البشر مركزة الضوء على شعور غامض من تلك المشاعر الانسانية التى تثقل النفس . ان قصيدة مثل « الكوميديا الالهية » أو قصة مثل فاوست لجوته قد تكون تعليقا على الحياة الانسانية بأسرها وطبيعتها وحركتها ومصيرها .

وحينما عرف ماثيو آرنولد الشعر بقوله انه نقد للحياة ، كان فى استطاعته أن يوسع من هذا التعريف ليضم الفنون الجميلة كلها كذلك ، لان النقد هو حكم يصدر على جانب معين من جوانب الحياة وتفسير له . وبطبيعة الحال يوجد التفسير الواضح فى الأدب أساسا . لكن ثعلالا ليكائيل أنجلو أو رودين ، أو قطعة من موسيقى بيتهوفن أو ديبوسى هى تفسير للتجربة بالنظر الى شمولها وصفقتها الأساسية ومزاجها واثقاعها وخاصة نفمها الجهرية . اننا نسمع فى سيمفونية بيتهوفن الخامسة أكثر من مجرد تنظيم أو ترتيب للأصوات . اننا نسمع تطبيق روح عظيم على العالم الذى تحيا فيه وان فى لوحات رامبرانت التى تصور كهول الحاخامات ولوحات الجريكو التى تصور الاعيان الأسبان

أكثر مما تصادفه العين المصورة • هذه الأعمال الفنية هي لفنة
أناس لم يكتفوا بمجرد النظر والاستماع بالعين والأذن الظاهرتين،
وإنما هم قد وضفوا فى الصوت شرحا وعلى اللوحة صورة لفكرتهم
عن المضمون الجومرى للحياة •

هذه الوظائف الثلاث - تركيز التجربة وتوضيحها وتفسيرها -
تحققها الفنون بدرجات متفاوتة • على أن الفنون تبدو لكثيرين
وكانها مجرد استشارات ومباحث حسية • وكثيرون غيرهم يرون
أنها اللغة التى أوضحت فيها الروح الانسانية لذاتها معانى عالمها •
وفريق ثالث يرى أن الفنون قوالب مغرية للحس ، محركسة
للمواطف ، تنتقل عليها رؤى كلية عظيمة للتجربة والفنون توحي
بصفة جزئية ، وعلى سبيل المثال ، بالهدف الذى تتحرك نحوه
كل تجربة ، أى الحياة الظاهرية للأشياء والحياة الداخلية للخاطر
الذى يتحكم العقل فيه تماما ؟ بحيث يكون أى فعل ممتعا فى ذاته ،
وأثناء أدائه ، وممتعا فى ثمرته • وإن المدينة الفاضلة « اليوتوبيا »
لتي كان يحلم بها أفلاطون ، لتلوح فى تلك اللحظات الهنيئة التى
تتيحها الفنون الجميلة أحيانا • والسيمفونية فى كمالها النظم ،
والدرامة فى منطقها التراجيدى ، والقصيدة فى طلاوتها المحركة
للحس ، لتقبنى بما قد يكون عليه عالم منسق • والفن اسم آخر
للعقل الذى يتحكم فى شواغل الانسان ويوجهها كلها فى مجتمع
منظم ، كما يعمل الآن فى سلاسة فى تلك الأعمال المبعثرة التى
نسميها جميلة وفى تلك اللحظات المسعدة التى نطلق عليها اسم
للمعة الجمالية •

الفن والحضارة

قال أرسطو من قديم الزمن أنه يمكن ادراك معنى الفن على خير وجه اذا قورن بالطبيعة . ان الفن ذكاء انساني يقوم بدوره فوق مسرح الطبيعة ويحركها في صدق واخلاص الى تحقيق أهداف انسانية . والحضارة الكاملة كما سبق أن اوضحنا قد تتلاقى وتتطابق مع الذكاء والعقل الكامل . والحياة في مثل هذه الحالة قد تناظر الفن . وبقدر ما تكون الحضارة مختلة النظام ، بقدر ما يكون ذلك دليلا على المدى الذى لا تزال الدوافع العشوائية والعادات التى تجافى العقل تتحكم في فعالنا وتدبر حياتنا . على أن فنون الحنكة السياسية والمجتمع الانسانى ما زالت بدائية على نحو يبعث على الدهشة ، فما زال التحامل والرجم بالغييب والمصالح الخاصة والمخاوف الوهمية تهدد ، ومنذ وقت طويل باغتصاب المكان الذى ينتمى للعقل فى المسائل الاجتماعية .

غير أنه حدث فى المراحل الأولى لتاريخ الحياة الانسانية أن أخذ العقل (الذكاء) مكان الاستجابة الحيوانية المجردة . وبدأ الفن بوجه الطبيعة من جديد . ولقد كان تحطيم العصا واشعال النار واستئناس الحيوان ، وبذر الحبوب وبناء كوخ وحفر مغارة -

كلها كانت تدخل من الإنسان فى شؤون العالم كما وجده ف كانت
الأمثلة الأصلية والأساسية لذلك الفن الذى سخره الإنسان فى
بادئ الأمر للحصول على الغذاء والمأوى . وبمعنى أعم يمكن
القول ان الأمثلة الرئيسية للفن يمكن العثور عليها لا فى قاعة
الموسيقى أو المتحف ، وإنما فى الحقل والمرعى والمحراث ،
وفى عالم مليء بالمخاطر والشكوك . كان على الإنسان أن يتعلم
كيف يعيش قبل أن يتعلم كيف يحيا حياة جميلة ، أو أن يشغل
ذاته بخلق أشياء جميلة مثلاً على أن علماء الإنسان الذين تعمقوا
دراسة الحياة البدائية قد أشاروا مرارا الى أنه ليس واضحاً
على الإطلاق أن الضرورى سبق الجميل أو أن الأساسى سبق
الزخرفى الخالص . ويبدو فى الأغلب أن المييلة البدائية - فى
غمرة الأعمال التى كان عليها أن تؤدىها - وجدت أو اصطنعت
الفراغ ليضيف طلاوة لا تكلفه شيئاً . وسحراً لا لزوم له .
ومن ثم لم يكتف بصنع الأواني والسلال ، وإنما صممها . ولم
يكتف الرجال بأن يحفروا لأنفسهم كهوفاً ومغارات ، بل زينوا
جدرانها بالرسوم . وبدأ الصانع البشرى الذى أغراه ما فى الألوان
والخطوط من متع محتملة - يحوم حوالىها متأنياً . وإذا نحن تأملنا
صناعة الخزف والسلال البدائية لتعذر علينا التمييز فيها بين عمل
الصانع وعمل الفنان على الإطلاق .

وسواء أكانت الفنون الصناعية هى التى سبقت الفنون الجميلة

الى الظهور ، أم أنها جاءت معها فى نفس الوقت فلا بد من التمييز بينهما على أساس تحليلي . وانا لنلقى فى الحضارة المعاصرة بعض الفنون الخادمة والفنون الوسيلىة والفنون الصناعية واضحة كل الوضوح فى طابعها ، وفى ظل الظروف الآلية للانتاج حيث الغاية هى الانتاج الكمي ، والطريقة الموصلة الى هذه الغاية هى الآلات ، يكون الفن تطبيقا فنيا معنيا بالنتائج لا بالانتاج وتثير نتائجه الاهتمام بنفعها أكثر من جمالها . وهكذا تخدم الفنون الصناعية أغراضنا . فهي تعطينا الكساء لللبسه ، والبيوت لنعيش فيها ، والسيارة لنتحرك بها ، والكبارى لنعبر عليها ، والسفن لنشق بها البحار / ولربما كان لنا أن نحصل على هذه الأشياء فى صورة جميلة ان أمكن . وفى حضارة معقولة تماما تصبح البيوت قرة للآتين محكمة فى نفس الوقت ضد تقلبات الجو ، وتصبح الملابس جميلة ، كما تقي الأجسام من البرد ، وتجدو السفن غاية فى الرشاقة ، كما تصلح لعبور البحر والانتقال بها من ميناء الى ميناء . ان التنظيم الاقتصادي لحياتنا يعطينا آلاف الأسباب لعدم توافر الجمال فى كل بيت من بيوتنا على حدة . ثم لماذا لا تكون جميع الكبارى آثارا تذكارية كما هى معابر فوق الأنهر . ان الانتاج الكمي هو أحد الأسباب ، وخص الانتاج الآلى ووحدة وسائله سبب آخر .

وتركيز الحضارة الصناعية على المنفعة أكثر من تركيزها على واحسن والجمال سبب ثالث . على أن الكتابة التى تخيم على

المدن الصناعية في شمال انجلترا أو الولايات المتحدة لتنهض
دليلا على قيام عصر من عصور الحضارة بلغ فيه الانفصال
بين الجميل والنافع منتهاه .

والخيال يجنح عادة الى أمثلة مما يسمى بالفن الجميل أو الفن
الخالص، كان يهفو الى تمثال فارس وسط رخاميات الجن Elgin
أو الى معبد اغريقى يتلألا وسط بحر صقلية ، أو أحد اشعار شيللى
الغنائية ، أو رباعية من رباعيات الموسيقى شوبرت . ويبدو ان
هذه الأشياء تتمتع بسحر لا ربية فيه . وهى لا تطعم فما لكنها
تغذى عين الجسد أو عين الروح . وهى تدفع الحواس للحركة ،
والخيال للمتعة ، والعقل للبهجة . وهى ان كانت ذات نفع فنفعمها
فى سحرها وفى فتنتها الخالصة . وهذه القيمة التى لها لا يجب
حسابها على أساس المنافع التى تغلها وانها على أساس ما تهيجه
من رضا حسى وتخليى مباشر ، ومن حيث كونها ألوانا وأشكالا
وأصواتا وإحياءات .

وبالإضافة الى ذلك ، فأعمال الفن هذه تقباين وطريقة انتاج
ما ينتفع به فى عصر الآلة . فكل منها يحمل طابع الفنان الذى
أنتجها حتى ولو ظل اسمه مجهولا الى الأبد . والطابع هو ذلك
المزاج والخاصية المتفردة التى تميز عمل الفنان عن عمل سواه ،
كما تميز الفن عن الصناعة كلية .

والفرق الحقيق بين الفنون الجميلة وبين ما هو مجرد مفيد

أو صناعى ، هو أن الأولى تقدم احساسا بالرضا المباشر . على حين أن الأخيرة تقدم الوسائل لمهاج أخرى مرضية . ولسنا فى حاجة لمعرفة دين الاغريق ، كما أننا لسنا بالتاكيد فى حاجة للاعتقاد فى آلهة الاغريق لكي نتغلب ونخلد الى السكينة لمراى أعمدة الحجر الرملى فى معابد جرجنتى Girgenti فى تناسقها بين تلال أشجار الزيتون والبحر . نحن لا نسال ولا نناقش النفع الذى سوف نجنيه من احدى سوناتات موزارت ، وانما تبهرنا الاصوات وتستولى على مشاعرنا وتروق للأذن على نحو مباشر وكامل لا عيب فيه .

اما فيما يتعلق بالفنون الصناعية . فأول سؤال نتوجه به هو ما اذا كانت تحقق وظائفها وما اذا كانت ستفى بالأغراض التى صنعت من أجلها . فالجسر لابد وأن يكون معبرا آمنا فوق النهر . والسفينة يجب أن تضمن السفر الآمن بالبحر . والملابس لابد وأن يتوافر فيها عامل الدفء .

ولقد مرت بالعالم عصور سعيدة كان فيها هذا الفصل بين المنفعة والجمال أقل حدة . وهناك من الدلائل فى عصرنا ما يشير الى أن هذا الانفصال الى زوال . وفى أوروبا ستة متاحف تمغلى أبوابها كاملة منها بحلى دقيقة تمثل الحياة الاغريقية اليومية من أوان للزهور الى ملاعق وأمشاط وجرار ودروع . وقد صنعت هذه الأشياء جميعا للاستعمال . وقد قصد بها أن تؤدي وظيفة ما .

ولكن عين الانسان المصرى المولمة بالجمال لا يتجه اهتمامها الاول الى وظيفتها وانما الى كمالها الزخرفى ، ونحن نكاد ننظر الى ما صنعه الاغريق على انه للاستعمال اليومى باعتباره أشياء ذات قيمة جمالية خالصة .

ولقد كانت عمائر عصر النهضة الشهيرة من كنائس ودور للقضاء وقصور يقصد بها أن تكون للسكنى ، كما أنتج بالمصر الوسيط كنائس كانت من روائع الفن وأماكن للعبادة فى الوقت ذاته . أما الزجاج الملون الذى يحلى نوافذ كاتدرائية سارتر فكان تعظيما **بيئاً للعقيدة الصحيحة** : وكانت البوابات المنحوتة زخارف مفرطة لبيوت الله ومركز ديانتها . وان ما يجعل للآثار الجمالية المنتشرة فى القارة الأوروبية ، ذلك السحر النادر الجميل فى أعين المحدثين ، هو أنها آثار وتعبير حق عن حضارة . وان ما يجتذب عين السائح فيها كان يوما يخدم أغراض الناس واحتياجاتهم . وما يراه المتشكك ، الذى أزال غشاوة الوهم عن عينيه ، أثرا من آثار الفن كان بالنسبة للمؤمن فى العصور الوسطى وسيلة يومية لـدين يعتقد فيه .

هذه الأمثلة تدعم الحجة القائلة بأن الفن السليم لا انفصام فيه بين الغاية والوسيلة ، ولا انشقاق فيه بين الوسيطى والجميل . على أن بعض الفنون الجميلة ، مثل العمارة ، لا يمكن لها أن تنزلق تماما الى الناحية الجمالية الخالصة . فالمعابد يتكلف تشييدها

ملا كثيرا وتشغل حيزا اظهر من أن يكون أكاداسا زخرفية . وهى لابد أن تحقق نفعا ، ويرجع بعض جمالها الى تلائمها مع الوظيفة التى أنشئت لأجلها ، ولكل من الكاتدرائية والكلية والسجن طابع يجذب النظر تقرره جزئيا الوظيفة الاجتماعية التى تخدمها وتحثي بها فى نفس الوقت .

غير أن الانفصال بين القيد والجميل فى الفنون الأخرى ، وعلى الأخص فى عصرنا الحالى ، يتم الحصول عليه بطريقة أسهل كما يسمى اليه على نحو أكثر تميزا /موربما كان أوضح مثل لهذا الانفصال المقصود والقطعى هو الحركة التى ظهرت فى التسعينيات والتى يطلق عليها اسم حركة «الفن للفن» . وكانت وجهة النظر القائلة بأن الفنون لا شأن لها بأى التزام اجتماعى أو أخلاقى أو عملى ، جزءا من ثورة على السياسة الصناعية التى كانت تعطينا المسدن الصناعية وتمدنا بمادية الفكر التى كانت تسلب الكون لونه وبريقه وقيمه الروحية . والنفس الأبيقورية الواعية تستطيع أن تجد سلامها الوقتى وبهجتها العابرة فى قالب منحوت أو فى جملة مهذبة أو فى كمال الموسيقى الروحية الأخاذ الطليق من المسئولية . وان عبادة الجمال بدون مسئولية هى رد فعل ضد الحياة المسئولة الخالية من الجمال . وقد تجد الروح المحررة فى قوالب الفن وصوره شيئا يرضيها تنكره عليها حضارة لا شكل لها أو عالم خواء من أى معنى .

ومن اليسير أن ندرك الى أى مدى يذهب بنا الفصل بين الجميل والنافع . فهو يؤدى من ناحية الى قيام حضارة عملية لا تهتم بالجمال الحسى أو الطلاوة المتخيلة التى تحتفى بها أساطير « ل . ب . جاكس » مثلا . ثم هو يؤدى من ناحية أخرى الى انتاج الأعمال المتأنقة ذات الزخرف الأجوف والنضارة الهشة لمحـب الجمال الذى لا صلة بين ابداعه واستمتاعه المتأنقين وبقية الحياة . ان جماعات الفن المصرية ، تلك التى ازدهرا ما تولستوى كثيرا ، التى وصمها صراحة فى كتابه « ما هو الفن » وان تلك العبارات التى تعتمد على الكلمات الجوفاء التى لا معنى لهما والموسيقى التى بلا نظام والتى تقفز الى الوجود ما بين الحين والحين ، والتى عبرت عن نفسها فى التسعينات وكانت أشـبه بزهور بيضاء فاقعة لا حياة فيها - هذه جميعا أعراض مجتمع ، الفن فيه لون من ألوان المتع الرخيصة التى يقبل عليها قلة من الناس كلما احتجمت فيهم الرغبة المتوترة ما بين الحين والحين أكثر منه تعبيراً سليماً عن حضارة ، يشارك فيها الناس جميعاً وتزدهر فى الفنون من خلال الاقصاح التخيلي .

ولأن الفنون فى كثير من الأحيان كانت شروداً مقتضبا عما تواضع عليه الناس عقلاً ، فقد كانت محل انتقاد وازدراء جماعات متباينة أشد التباين منذ فجر الفكر والتأمل . وقد كان كتاب الاخلاق هم أهم فئة صبت على هذه الفنون جام غضبها . وفى رأى هؤلاء الكتاب المعنيين بالمسائل الجدية المتعلقة بتخفيف

آلام وفساد الحياة الانسانية ، كانت الفنون دائما شرودا عن مطالب الحياة الجدية ومقلقات حسية للروح . وكان أفلاطون - وهو أسنر الفلاسفة - أول من ذم الشعراء بصفة خاصة على أساس أخلاقي . ولا يكاد الرسامون والموسيقيون يناون عن هذ، الذم الذى لحق بأقرانهم الشعراء ، فأشار الى ما دأب فلاسفة الأخلاق منذ عصره الى قوله من أن الفنون يمكن أن تقلل الأوضاع التى استقرت عليها أفكار الناس وأفعالهم . ويدل على ذلك بأن ما تفتحه قريحة الشاعر يمكن أن يصرف الناس عن الواقع الجبرى لحياتهم فضلا أن نغمات الموسيقى بطراوتها ووفرتهها ، قد تخدم حماسهم الحربى أو تُلطف من حدته . والصور التى يحاكى فيها الرسامون الطبيعة يمكن أن تستهوى الناس وتصرفهم عن أشكال الحقيقة الأصلية الثابتة .

وقد ركز بعض فلاسفة الأخلاق ومن بينهم القديس أوجستين هجومهم على الجانب الحسى الذى يمكن أن تجرف الفنون الناس اليه . وكان فلاسفة الأخلاق وفلاسفة الجمال كذلك على بينة من أن الفنون تحقق الجانب الأهم من وظيفتها فى الاستمالة والإقناع عن طريق الحواس . والناس لا ينجذب اهتمامهم وخيالهم الا الى تلك الجوانب السطحية المرصية من الأشياء . وعلى حد قول

القديس أوجستين لقد جعلت الفنون الناس يهتمون بأمجاد الأرض بدلا من أن تحفهم الى تذكر أمجاد خالقها . على أن الفرق بين الحسية والشهوانية فرق دقيق . فحب اللون والشكل ، وشكل الحب ولونه ، ليست بالأمور التي يسهل التمييز بينها . والجسد الذى تغذيه الأشياء الجميلة ما زال هو الجسد . وقد لا يتوقف الاغراء أو الاستثارة عند حد أشياء جمالية جامدة قائمة بذاتها . والفلاسفة الأخلاقيون ، أمثال أفلاطون وتولستوى . مجمعون على أنه لا يمكن معرفة المدى الذى يمكن أن ينفخ اليه المفتون بحواسه حين تنتبه . وإذا كان مفهوم الفلسفة عند اللاهوتيين فى العصور الوسطى أنها من صنع يد اللاهوت ، فكثيرا ما فهمت الفنون على أنها من صنع يد الشيطان . ولم يكن الجمال الحسى فى نظر هؤلاء سوى الطريق المؤنس المؤدى الى هلاك الروح .

ان جزءا على الأقل من الاتهام الموجه الى الفنون الجميلة على أساس ما فيها من حسية ، مفهوم أمره . ولقد أقر فلاسفة الأخلاق دائما على كره منهم بتأثير أى فن من الفنون على حواس الانسان المستثارة المستهلكة المستفرقة . وقبل أن ينشر أساتذة التحليل النفسى أفكارهم عن اشاعت الجنس اللغوية الففازة - بوقت طويل - كان الأخلاقيون المسيحيون قد أدركوا أن الحواس مغطاة بخمار من الشعور الجنىسى . وكان التحفز الحسى يعنى كذلك تنبها جنسيا ، حتى ولو تم هذا التحول

بطريقة ابتدائية أو لاسعورية • وهم يقولون كذلك ان كثيرا من ذلك التركيز الخلاب الذى يصاب به التجربة الجمالية لا ريب فى أنه جنسى فى بعض عناصره • وكثير من الانطلاق والافتتان الذى نلاحظه فى المظاهر « الديونيسية » من الفن ، جنسى فى طابعه بشكل واضح •

ومن ثم فالأسس التى يستند اليها فلاسفة الأخلاق فى اتهامهم للفنون ، مقبولة ومطابقة للواقع • غير أن الاستدلالات التى يصلون اليها ذات طابع يبعث على مزيد من الشك • فبالنسبة لجيل تخطى على الأقل عن اجتياز تخوم العالم الملتهم ابتغاء ادراك امكانيات الحياة الموسومة الآن ، يفقد الاتهام القائل بأن الفنون تخاطب الحواس الجانب الأكبر من حذته وركيزته • يتساءل الكاتب ميزفيلد Masefield فى أحد مؤلفاته بقوله « ما الذى نعطاء ؟ وما الذى نأخذ ؟ » ، ثم يرد على تساؤله بقوله : « خمس حواس صغيرة تجفل انشراحا وبهجة • • ان كل لوحة أو مؤلف موسيقى يستطيع أن يوقظنا على الأوجه اللانهائية المتعددة لتجربتنا بطريقة أبهى وأدق ، انما يفعل ذلك ليرفح الحياة وبذلك يجعلها أكثر حيوية وتحفزا • واذا كان جزء من هدف الحضارة المنظمة هو اطالة الحياة ، فمن المؤكد أن جزءا من طموحها يكمن فى تلوين الحياة وتنويعها وملء لحظاتنا بصفة الحياة وكيفها •

ان موت الحس معناه أن المرء فى الطريق الى الموت كلية • وترقيق الاستجابة الحسية معناه ترقيق سجية الوجود ونسسيجه بأسرها • وربما كان من الأفضل أن نبحث عن سجات الروح وأوامها لدى ذوى الحواس المرهفة الحية ، وليس عند أولئك الذين يمضون فى الحياة دون احساس بالوانها التى تحيا فيها نفوسهم ويقوم وجودهم •

على أن الخوف التقليدى من الفنون من أنها تقود الى الانغماس فى الشهوات ، لم يجد صوتا أكثر تأكيدا وبلاغة وبعدا عن المهادنة من صوت تولستوى • أما أن نخشى الفنون لأن مضمونها أو أساس جاذبيتها جنسى جزئيا ، فمعنى ذلك أننا نرهب خفقة أو دفعة لم يعد التفكير العصرى ينظر اليها بذلك التظاهر بالرعب والشك • ان تهذيب الشعور والعاطفة والفكر الذى تهدف اليه أغلب المذاهب الأخلاقية يبدأ بالحواس • وان الفنون لتتجه فى المقام الأول الى تصفية التجربة الحسية وتهذيبها •

على أن هناك طريقا أكثر دهاء أدى الى الارتياح فى الفنون • فالمتطهر المتزمت يعترض عليها على أسس أخلاقية تقليدية • ولكن رجل الدولة يعارضها على أسس سياسية واستنادا الى ما تتضمنه من خطر • ومن صالح رجل الدولة أن يحتفظ ببعض النظام اذا لم يستطيع الاحتفاظ بنظام ثابت مقرر • ومن أهم الملامح المميزة

للفنون أنها تعلم عساقها على الدوام كيف ينظرون الى الحياة والتجربة فى ضوء أنماط جديدة لا عهد لهم بها من قبل . ويقوم اعتراض المقرمت على أساس مخاطبة الفنون الجميلة للجوانب الحسية فى الانسان . أما رجل الدولة فينهض اعتراضه على أساس قوتها التصويرية . وخيال الشاعر ينطوى على أشياء لا مثيل لها فى البحر ولا البر . ونظامها أبهى من نظام الأشياء كما يراها فى العالم الحقيقى التقليدى . والشاعر فى تصور أفلاطون الذى لم يسبقه اليه غيره ، ثائر بفطرته . وهمل من سبيل الى مقارنة نظام الأشياء ووضعها كما يجده الشاعر فى أحد الأحياء القذرة فى لندن أو ضاحية لفننية مثلاً بمستوى خيال شيللى الذى يحلم بمدينة ذات نظام فاضل وتتمتع بجمال وضياء ؟ ان الشاعر ميلتون يبدأ بتبرير مشيئة الله فى خلقه ، ثم ينتهى بإثارة أسئلة تجعلنا نعطف بخيالنا على الشيطان . وقد يصبح العمل الفنى أداة دعاية مخربة . فالأم فرتر لجوته قد تثير موجة من الانتحار . وقصة « كوخ العم سام » قد تعرض على قيام حركة تهدف الى تحرير جنس من أجناس البشر . وقد كان رجال الدولة على بصيرة دائمة من أن الفنان قد يلجأ من خلال لمساته الخيالية لعواطف شعب الى تدمير العادات الراسخة والنظم القديمة المقررة للمعتقدات والمعتقدات . وكان رجل الدولة بما ملكت يده من قوانين يخشى الشاعر الذى لا يتسلح بغير قصائده أو الكاتب المسرحى الذى لا يملك غير مادته من الانفعالات . وظهر الرقيب مداراً وتكراراً فى شتى عصور

الحضارة ، لا لمنع الأخطار الجنسية للفن ، وإنما لمفاداة الأخطار السياسية التي قد تنجم عن فن يعمد الى الاغواء .

ان الفنان نفسه اذا ما كان شيئا أكثر من مجرد عاشق معطر للجمال ، قد يكون آخر من ينكر الأثر الأخلاقي والفاعلية الخيالية لأدائه في التعبير . وقد اعترف أفلاطون بهذه الفاعلية . ولأنه أقرها واعترف بها ، فقد رأى أن تقص الحكايات وأن تغنى الأغنيات التي تستهوى الناس وتحجبهم في شكل الدولة المثالي الذي رأى فيه المثل الأكمل أو المثل النظم الذي يمكن أن تقوم الدولة على نموجه ومنواله . وكتب سيلي عن الشعر في دفاعه الحار عن فنه يقول : « انه مشرع الانسانية غير المعترف به » . انه أسطورة وليس أمرا شرعيا . وهو حكاية مختلفة ولبس منطوق . وهو رمز أكثر منه عقل يتحرك الناس على هديه . وعند أى إعادة لتنظيم العالم ليكون أقرب من رغبات القلب المصفاة ، سنجد أن صبور الفنون ورموزها هي التي تحرك قلوب الناس وتوجه أعمالهم . ولسوف يعلمهم الخيال بلطف كيف يؤدون ما لا تستطيع قواعد العقل قط أن تغريهم على أدائه أو احتماله . وحين يبلغ العقل منتهى حكمته وتدييره ، سوف يكون صوت الفنون الواضح المنافع عاملا أخلاقيا . ولأن للفنون ذلك التأثير التصوري فانهما تتمتع بتلك الكرامة والاهمية الأخلاقية .

وقد وصم المتزمتون الفنون لأنها حسية ، وأدانها رجل الدولة في

كثير من الأحيان لأن أحلامها غير المباحة مهاو الى ما هو خطر أو وهمي . وثمة اعتراض ثالث من هذا النوع يثور من « جانب الرجل العملي » الذى يرى فيما تبذعه الفنون وما تقدمه من امتاع ، استرخاء لا طائل تحته ونعيم لا نفع فيه . والاكتفاء فى هذا العالم ينظرون الى الفنون على أنها « مداعبات فى لهو مهذب » . ولقد دأب رجالات العالم وأرباب الأسر ورجال الأعمال والمهيمنون على المؤسسات على النظر الى الفنان بما هو أكثر من الشك والريبة، الفنان الذى لا يشعر بأى مسئولية تجاه أى شىء سوى إحاسيسه الانيقية . ففى عالم يحتاج الى عمل كثير لمجرد دفعه فى طريقه دون توقف ، وحيث شواغل الحياة والتزاماتها تبهظ كواهل الناس وطاقاتهم وتستنفد براعة أعتى الرجال وأذكاهم – تبدو الفنون باللغة المتفاعة . ويرى الناس أن العناية بطفل أخطر وأجدى من نظم قصيدة غزلية . وبناء منشأة كبيرة أبقي من نقش قطعة من نحت بارز دقيق ورائع . فإذا انتقلنا الى جانب التقدير والتقييم فإن صورة العالم تبدو بالمثل أكثر طرافة وقوة من أى منظر مرسوم . كما أن ما يصاحب السعى فى الحياة من انفعالات وتعقيدات أكثر استغناء للنظر من أى تعقيدات وهمية فى الأدب . ولو قارنا الآداب والموسيقى بالحياة من وجهة نظر « الرجل العملي » لبحث الآداب والموسيقى الى جوارها مجرد أصدقاء خافتة . والعلميون يرددون بالسنتهم فى خطب الافتتاح آيات الشكر الى آلهة الآداب والعلوم والفنون ، ولكنهم فى قرارة نفوسهم ينظرون الى الفنون دائما على أنها تافهة ومختلة .

وجوهر اتهامهم يدور حول مقولتهم : « ان الفن لا يطعم
فما » . غير أن الرد العادل الذي يمكن أن يوجه الى هذا الاتهام
هو أن الانسان لا يمكن أن يحيا بالخبز وحده . ويقوم اعتراض
الانسان المعلى على ادراك أريب بأن الفنون كانت ولا تزال عى
تسليية الجنس البشرى وملهاته . والناس تستمتع بها لسواد
عيونها لا من أجل نتائجها . ففي الموسيقى والأدب والتصوير
نجلس لنستحقى فى شمس الادراك المباشر المقررة بالجميل . أما
الفيلسوف الأخلاقى فمهتم بتصويب الأخطاء وتقويم سلوك
انسانية مضطربة . و « المعلى » مشغول بتنمية ماديات الحياة
وقدراتها . والفنان منهمك فى عزف موسيقى منفنة . يستمتع
بتجسيد صورة ذهنية جذابة فى قالب مادي . أما المشاهد
الجمالى فيكتفى بالانغماس فى لذة الاستغراق الحسى والخيالى
فيما هو قائم أمام حواسه وخياله .

واذا ما تناولنا الفنون الجميلة من وجهة النظر العملية . لم
نجد ما هو أتفه منها . فواحدة من سوناتات بيتهوفن مثلا لن
تؤدى فى ابداعها الى قيام ثورة فى الصناعة والسياسة . ولا هى
عند الاستماع اليها ستؤثر على أى نحو مباشر أو محسوس
فى شخصية الفرد أو المدينة التى يعيش فيها . والفنان الذى يعمل

حسبما يعلى عليه مزاجه لا يتلاءم مع الكفاية المنهجية للشئون العملية . وقد يبدو المتأمل الذى تستغرقه لطائف الإدراك الجمالى الصغيرة وكأنه يضيع وقته الذى كان يمكن أن يستغل بطريقة افضل فى عمل العالم الهام .

على أنه فيما يتعلق بموضوع الأهمية بالذات يتضح أن الاعتراضات التى يثيرها « المتزمت » والانسان العلى . هى نفس الاعتراضات التى يثيرها المتعصب الرعيد غير الواعى . ويتضح من الفحص والاختبار أن الفنون فى ابداعها وامتاعها رموز تلك « الحياة الفاضلة » التى يعنى الأخلاقيون بلا أدنى ريب بتحقيقها وتلك الهناءة التى تتجه كل وسائل الانسان العملى لتحقيقها .

وقد تردد كثيرا القول بأنه حينما تتلاءم الكائنات البشرية تماما مع بعضها البعض ، فلن يكون هناك محل أو فرصة للفتاوى الاخلاقية أو التأملات . واذا ما أصبحت الأرض فردوسا تنال منه على الفور كل ما تحتاج اليه ، فلن يكون ثمة داع للصناعة أو الجهود العملية . ونحن نفكر فيما هو فاضل لأننا واقعون فى حبال الآثام والشور . ونحن مشغولون بالوسائل العلمية لأننا كما يقول هوراس ك . كاللن بحق : « ولنا فى عالم لم يصنع من أجلنا ، ولكننا مجبرون على النمو فيه ، أرضنا أم لم نرد » . وما الذى يبقى لمجتمع بعد أن تحل فيه كل المفارقات السمة

وتقتضى جميع الاحتياجات الخسنة ؟ وكيف تجد النفس الإنسانية ما تشغل به ذاتها . بعد أن تحررت من تعقيدات مجتمع مضطرب ومن الشواغل الباعضة التي تبذل في الحصول على الأشياء المادية ؟ ان لدينا طرفا من الرد على هذا السؤال يبدو في كيفية استخدام وقت الفراغ الذي يسمح به الحاح العمل . والمنافع التي يحرص عليها الناس في اخلاص ، يمكن التعرف عليها بطريقة أفضل من خلال اختيارهم لأنواع النشاط الذي يمارسونه وتفضيلهم للمتعة التي يصرفون فيها ساعات فراغهم من الشواغل الرتيبة التي تفرضها الحياة عليهم . ولعل الحياة الفاضلة التي يتحدث عنها الأخلاقيون كثيرا ويبدو أنهم لا يهتمون بها حقيقة ، هي تلك الحياة الممتازة التي أشار اليها أرسطومند القدم ، والتي تتحقق فيها جميع امكانيات الحياة . ان المتع الرفيعة للدراك الحسى والتحقيق المتناسق لاحتياجاتنا وقدرةنا للانفعال ، متع التأمل الحر الطليق ، كلها قد تكون الشغل الدائم ، كما نشغل الآن في بعض اللحظات ، في حياة قلة من الناس المحظوظين . وطالما كان الانسان شيئا أكثر من مجرد كائن يعيش بأحاسيسه فقط ، وطالما كانت التجربة تقوم على العمل كما تقوم على المكايدة حتى ولو لم يكن ثمة ما يعمل ، فلا ريب أن الناس سيسفلون بعمل شيء ما . وما قد يؤثرون من عمل في نطاق قدراتهم قد يكون نوعا من الفن . وما عليهم الا أن يطلقوا لايديهم وأصواتهم وعقولهم حرية اللعب التلقائي بالمواد الموجودة تحت تصرفهم ، كما تلعب أصابع العازف الماهر

بمفاتيح البيانو • عند ذاك تصبح حياتهم مرتبة وحررة •
وتصبح الحرية تحررا من البواعث الخلقية ، كما يبدو النظام
ذلك الضبط الذاتى الذى يتيح تلك التلقائية التى يتصف بها
العازف الماهر •

ان الاستمتاع الجمالى والخلق الفنى هما ارماسات فى حضارتنا
تسير الى الشكل الذى قد تصبح عليه الحياة الفاضلة حقيقة •
والسعاده الكائنة فى الوقت الحاضر بين المعاصرين لنا ، هى
سعاده أولئك الذين يؤدون عملا ممتعا لهم فى ذاته ويستمتعون
باشياء هى فى ذاتها بهجة وجبور • ففردوس دانتي ليس
الا معاينة دائمة لله وللخير • لكن حتى الملائكة يجب أن يفعلوا
شئنا ولو كان هذا غناء • وصورة المجتمع الكامل (الفاضل)
ليست هى صورة الجمالين فى متحف وانما صورة فنانين مكبين
على عملهم • ان وظيفة الفنون فى الحضارة فى الوقت الراهن
بالنسبة للمشاهد هى حرب المولع بالفنون ، واستغراق شارد
بالنسبة للفنان • وفى مجتمع منظم على أسس عقلية ، لا بد وأن
يكون للعمل سمة الفن وللمتعة طابع التذوق الجمالى المباشر
والساحر •

ان القول بأن الفنون غير عملية وليست مقبولة ، ما هو
الا تعليق على مدى بعدنا عن هذا الجانب من الفردوس • والتمييز
بين العمل واللعب دليل على الحالة المضطربة لمجتمعنا ونفوسنا
أكثر منه عرض للطبيعة الخالدة للأشياء • وهو يوضح كم من

أوجه النشاط الثابت المستقر لحضارتنا تنقصه الزينة والمتعة ، وكيف أن متعنا الجمالية منعزلة وتافهة في الوقت ذاته • لقد كان الصانع المهره في العصور الوسطى يستمتعون على الأقل بعملية الابداع الفردى رغم أن ظروف الحياة فيها كانت أسوأ وأتعس آلاف المرات من الظروف التي نحيا فيها الآن ، ولم يكن هؤلاء الصانع مجرد أرقام في مصنع يعنون بآلة • وفى اليونان القديمة التي تميل الى نسيان ما تشعه ظلالها السوداء من حياة • كانت هناك طبقة صغيرة على الأقل تستمتع بالحاضر من أجل ذاته الرائعة الممكنه •

ان نشاط الفنان المبهج ومتع التذوق ، كلاهما دليل على ما يمكن أن يؤدي اليه نظام اجتماعى سليم سعيد من سماح وشمول • ويصبح العمل فنا بدرجة أكثر عمومية مما هو الآن • عندئذ يكون العمل هو الاستخدام السعيد للملكات الذاتية فى خلق أشياء ممتعة فى نتيجتها مرضية فى انتاجها • وعندئذ أيضا يصير العمل لعبا • ولكن اللعب ، وعلى الأخص لعب الانتاج الجمالى • قد تزول عنه صفة التفاعلة • أما فيما يتعلق بالاستمتاع الجمالى المنعزل الذى يشكل مسلك المتأنق الجمالى فى الوقت الحاضر ، فهصيره هو الآخر الى تحول وتغير • ولن يكون الرسم والشعر والموسيقى امتيازات متأنقا لطبقة صغيرة من أصحاب الفراغ ، وانما استمتاعا عاما لمهارات قائمة واسعة الانتشار لا يؤدي العمل الذى لا معنى له الى تبليدها وتحجرها الى الحد الذى يعوقها عن

الاحساس والتذوق • ان مقياس حضارتنا يجب أن يقدر بمدى ما لنشاطها النوعى من صفة الفن وما لمتعتها المميزة من سلام الاستمتاع الحر انبه • زفد يأتى يوم ينظر فيه السى الحرية المنظمة للفن على أنها أوج الفضيلة ، والى الخلق الفنى والاستمتاع به على أنه أعقل تجربة يمارسها الانسان • غير أنه حين ياتى ذلك اليوم سوف تقتصن الفنون من الحياة ، وفى مثل هذا المجتمع سوف يكون الساسة هم كبار الفنانين •

يبقى بعد ذلك أن نشير الى أن من بين وظائف الفن فى الحضارة ، ما يمكن تسميته بالالهام الميتافيزيقى فى التجربة الجمالية •

ولقد شغل الفلاسفة منذ آلاف السنين بالبحث فى طبيعة « الصديق » وجوهر « الحقيقة » • وكانوا ينظرون دائما الى طلب الصديق على أنه من أنزه وأنبل مقاصد الانبسان • ولقد كان الوجدان الانسانى تواقا لمعرفة كنه ما هو حقيقى ، قلقا من أجل الوصول الى هذه الحقيقة • على أن طبيعة الحقيقة استقصاء منطقى • وقد يظهر أن البحث فى طبيعة الحقيقة عمل جمالى فى أساسه • والحقيقة دائما قضية منطقية ، انها بيان عن أمر واقع أو حقيقى • غير أن الحقائق ما هى الا مدلولات لتجربة مباشرة ذاتية • ومن المميزات الخاصة للفنون الجميلة انها تكشف عن هذه

المخلوقات الذاتية المباشرة بوضوح وتركيز ونقاء يرفعها الى درجة خاصة من درجات الحقيقة . وان شبه اليقظة وشبه الفموض اللذين يصاحبان تجربتنا ليجولان بيننا وبين رؤيته الحقائق المحبطة بنا . وهنا ياتي دور الفنان الذى يفتح أعيننا وأسماعنا وخيالنا بحيث يصبح لما يكتب أو يرسم أو يؤلف معنى حقيقيا بالنسبة لنا أكثر من تلك البيئة الواقعية التى يكتنفها الغموض والتى نحيا فيها ونتنسم هواءها . ان « الأشياء » التى يحتويها رسم من الرسوم نمتاز بأنها أكثر نقاء ودقة وتركيزا من الأشياء التى نراها بالعين الخبيثة بما ألفت النظر اليه واعتادته . ما شخص الرواية أكثر الحاحا ووضوحا فى وجوعهم من هؤلاء الأشخاص الذين نصادفهم فى اتصالاتنا اليومية العاجلة ، وليس سبيل البحث عن الحقيقة فى صيغة من تلك الصيغ الميتافيزيقية ، وانما فى تلك الحقائق التى لا يرقى اليها السك والتى تضمها أعمال الفن .

ولقد اعتدى برجسون الى سى، من هذا النوع حين قال ان بصيرة الشاعر أدق فى كشفها عن الحقيقة من تحليل الميتافيزيقى . وهذا هو ما عناء جروتشى حين أصر على أن كل وظيفة الفن تنحصر فى كلمة « بصيرة » . وقد يعلا فيلسوف دجدا بحديثه عن الخلود ، غير أن بيتا فى قصيدة دن أشعار

وردزورث أو أسطورة من أساطير أفلاطون قد تضعنا في حضرة
الشيء الجميل مباشرة . وإن صورة يرسمها (سيزان) لشجرة
أثقلها الثلج وسط الثلج المتساقط ، قد تمنحنا لأول مرة احساسا
لا ينمحي بحقيقة الشجرة . وقد تصبح شخصية أنا كارنينا في
الرواية التي تحمل اسمها أكثر صحقا من آلاف معارفنا من
النساء . هذا المذاق الفريد الذي يميز الحقيقة عن ظلالها ، ربما
تبين أننا نستطيع الاهتداء اليه وسط تلك الأشياء السبحة
(الخيالية) التي نسميها الفنون .

العالم والكلمة والشاعر

الفنان يعمل دائما فى مادة ما • فهو يبني بالحجر أو باللون أو بالكلمات • غير أن فن الكلمات • وعلى الأخص كما يستخدمه الشاعر • فن يثير أغرب المشاكل وأكثرها فحة من أى نظرية من نظريات الفن • فاللغة فى أحد مظاهرها • أطوع الأدوات تحقيقا لأغراض الإنسان العملية • وهى الوسيلة التى لا يستغنى عنها فى الاتصال بين الناس فى شؤون حياتهم اليومية والمادية • فإذا نظرنا إليها بغض النظر عن معناها وعن طبيعتها العملية والمنطقية لوجدت رغم ذلك من أكثر أدوات الاتصال خفة وحيوية • وهى فى الوقت نفسه تتميز بالامتزاز والوقية شأنها فى ذلك شأن الموسيقى • ومن ثم فالشاعر حين يبني بها صوره انما يبني بمواد اذا قورنت باللون والخط اللذين يستعين بهما الرسام فى عمله • لجدت ضآلتها وقلة احتمالها • ومن هذا نستطيع القول بأن الأدب كله والشعر بصفة خاصة يمكن اعتباره فنا مولدا • فهو فى معنى من معانيه موسيقى يقتصر أثرها بالصدفة على نظم ولحن • موسيقى تتقيد بأصوات متجسدة فى لفة بعينها • ومن ناحية أخرى يمكن اعتباره شكلا من أشكال الاتصال

هو تأثير موسيقى مسل أو مقو • غير أن سمته الجوهرية هي أنه قالب محرك مثير للخيال من قوالب الاتصال ، وهذه السمة قد جاءت اتفاقا •

هذا الاتجاه المزدوج للشعر ، أى اتجاهه من ناحية الى أن يكون فنا صوتيا خالصا ، واتجاهه من ناحية أخرى الى أن يكون فن اتصال خالص ، يوضح ازدواج اللغة مثلا كما يوضح هذا التشعب الذى التزم به الأدب كله منذ البداية • وهكذا تصبح اللغة عطية وموسيقية كما تصبح منطقية ومشجية فى آن واحد • ومن ثم فقد قدر على الأدب منذ البداية أن يمضى فى خطين متماسين هما الشعر والنثر • ولو تصورنا ان النثر صار أداة غير صالحة لتحقيق وظيفته الخاصة ، انز لأصبح نوعا من التراسل البرقى أو رموز علم الجبر • وعليه فالنثر يجب أن يكون وسيلة واضحة لا لبس فيها لنقل ما يراد له نقله • كما يجب أن يكون رمزية جليلة لقصده البين الذى لا جناح عليه • ولو شئنا الحقة لقلنا ان النثر فى كماله انما يتمثل فى لغة الطم • فاذا تناولناه من وجهة النظر المنطقية لوجدنا أن لا مصلحة له فى أن يكون فنا •

لكن للكلمات مظهرين يجمعان النثر واسطة الفن • ولو أنها واسطة خداعة • ومهما كان فى مقدور الدقة المنطقية المتناهية أن تفعله لتحرر الكلمات من أى شئ فيما عدا مراعاة المنطقى

المجرد ، فانها تظل رغم ذلك محتفظة بالنفقات التوافقية للمشاعر وتبقى مجرد نفقات أو أصوات . وحتى المعادلة الجبرية لها ايقاع لا مفر منه . وحتى نشر التحليل الفلسفى يبقى وفيها لعبقرية اللغة التى ينتمى اليها . واننا لنجد فى نثر ديكارت ذلك الايقاع المميز للغة الفرنسية الذى لا ينسى . ونحن نستلمح قراءة نثر برجسون لعدة أسباب من بينها جرس كلماته .

وفضلا عن ذلك فالكلمات ليست مجرد نفقات . انها تحتفظ بالنفقات التوافقية للمشاعر الأصلية . وهى تتكون وتأخذ صفتها من كل اللابسات التى تحيط بظروف تعلمها . ومن كل الظروف الخاصة للطفولة التى اكتسبت فى ظلها . ومن المواقف الانسانية التى استخدمت فيها . والحق أن اللغة لا يمكن أن تصير مجرد معادلات جبرية . اللهم الا فى الرطانة الفنية الخالصة لبحث علمى خفى .

ومهما يكن من كل شئ ، فالكلمات ليست مجرد حوامل مجردة لمعان مجردة لا تتصل بشئ ولا تكثرت بشئ ، بل ان ما تعنيه قد يكون له من الجانبية ما لكلمة بيت مثلا أو له من التنفير ما لكلمة « موت » . والكلمات التى قد تكون معانيها لا تثير اهتمامات فى ذاتها تختلط فى لذة أو ازعاج بالآف المعانى والصور التى تتداعى فيما يشبه اليقظة والوعى .

ولأن للكلمات هذا الوضع المهم الذى يحمل أكثر من معنى ، من حيث أنها عبارة عن أصوات موسيقية ورموز منطقية وإشارات وجدانية معا ، فقد أصبح وجود هذا الفن النثرى المهجن ممكنا . والنثر فى غالبية الأحوال يتجنب الامكانيات التى تعتمد على الرخامة وحسن الايقاع الخالصين اللذين يستغلها الشعر بصفة خاصة ، الا اذا كان أسلوب الكتابة من ذلك النوع الذى يعتمد على المحسنات اللفظية والبديع . ورمزية النثر ، على حد تعبير آرثر كلاتون بروك (١) هو « العذل » ، أى المواجهة بين الوسيلة (اللغة) وما تريد أن تعبر عنه من معان وأغراض ، أى المطابقة بين الكلام ومقتضى الحال . وتتحدد الدائرة الخاصة التى يحول فيها النثر بقدرته على استغلال مظاهر اللغة التصويرية (الوصفية) والاعلامية . وهو يستطيع أن يروى قصة ، وأن يشرح فكرة أو موقفا ، كما يمكنه أن يصف مكانا أو شخصا ، أو يناقش قضية . وأن يفسر ويدافع ويقنع ويقضى ويستميل وعلى الجملة ففى مقدور النثر أن يعبر عن التجربة الانسانية بأسرها لأن فى وسعه أن يستخدم الألفاظ بدلالاتها الحقيقية المحدودة ، وأن يكنى عنها فى الوقت نفسه بما تحمله من ظلال وإيهامات . ولأنه قادر على أن يستعير من الشعر شقيقه فى الفن ، التأثير الموسيقى العارض .

(1) Modern Essays by : Arthur Clutton — Brock,

على أنه بالنظر الى اتساع المجال الذى يعمل فيه ، فإنه لا يمكن أن يقف عند كونه مجرد حيلة أو صناعة لغوية ، بل يتعدى ذلك الى آفاق أرحب ، فيصير أداة للخلق الابداعى أو لبناء عالم متخيل أو مبدع . ومهما يكن من شئ ، فمجاله الرئيسى فى يومنا هذا هو القصة التى سوف نتناولها بدراسة مختصرة فى ختام هذا الفصل .

أما الشعر فهو فن تكون وسيلة اللغة فيه فى الصدارة بصفة خاصة ، ولا يمكن فيه للشاعر أو المستمع أو القارئ ، أن ينسى قط اللغة التى يصاغ فيها . والشاعر كما يقول سانتيانا صائغ الكلمات أساسا . وهو يستولى على انتباه القارئ ، كما تستولى عليه هو الصفات الحسية لصوت الكلمات وجرسها . والحق أنه ليببدو للمرء فى بعض الأحيان أنه يكاد يكون امتيازاً خاصاً للشاعر مثلاً أن يولد ولقته هى الإيطالية . ويطلب على الفن أن من المستحيل على المرء ألا يكون شاعراً فى لغة لا يكاد المرء يسأل فيها عن الزمن أو يطلب طعاماً ما دون أن تتدفق حروف الحركة فيها كما يتدفق الماء من السلسيل من أعلى الشلال . وهناك بعض أبيات من شعر شكسبير تعلق بالذاكرة لا شئ سوى أن مقاطعها تذوب فى الفم فى حلالة وعذوبة كقوله :

(Bare ruined Choirs' where late the sweet birds sang) .

وفى بعض الأحيان نجد شعراء مثل سوينبرن تستهويهم امكانيات الرخامة الموسيقية فى الأصوات ، ومن ثم لا يحجمون

عن كتابة أشياء لا تغنى شيئاً مجرد هذا التقابح الجميل
للأصوات التي تحدثها •

وقد يكون من الممكن تصور فن شعري له ما للعمارة
التجريدية من خواص ، تختار فيه أصوات الحركة والسكون
بكيفية شائقة حتى لتصبح عديمة المعنى وإن استهوت السمع
وملكت الحس كما تطلب اللب الألوان في الطناقيس الشرقية •
وهناك شعراء كما أن هناك قراء يتمتعون في آذانهم بهذه
الحساسية الخارقة للطبيعة التي تجمل للصوت نفس الأغراء
الذي يحسه الأشخاص الذين يتمتعون بقدر أكبر من الحس
تجاه المراثيات كلون ورقة من أوراق الشجر أو بحيرة • وقد
أبدى أحد الأجانب الذين لا يعرفون اللغة الانجليزية لدى استماعه
الى كلمة "Cellar Door" أنها أجمل كلمة سمعها من تلك اللغة •
وهناك شعراء انجليز لا شك أنهم يدركون ما قصد البه بهذا
التعبير •

ومن الواضح أن صياغة الكلمات وزركشتها ليست هي كل
وظيفة الشاعر • كما أن ترتيب حروف السكون والحركة
ترتيباً ذكياً ماها ليس بداهة هو كل التأثير الشعري •
وهو فوق ذلك ليس جماع التأثير الحسى للشعر ، ذلك لأن
اللغة تشبه الموسيقى على نحو آخر أكثر من مجرد كونها
مقاطع شبيهة بنغمات الموسيقى القائمة بذاتها • فكما أن النغمات

الموسيقية بمفردها ليست هي كل الموسيقى ، فكذلك المقاطع القائمة بذاتها ليست هي الشعر حتى لو كانت سلسلة أو مصقولة . والنبيضة الإيقاعية ضرورة لا مناص منها في الصوت البشرى . وكل لغة تتألف من إيقاعات متناسقة موزونة بالضرورة . وإيقاعات اللغة ، وكذا مقاطعها القائمة بذاتها هي التي يستغلها الشاعر ضمن المصادر الفنية لفنه . وربما جاز لنا أن نعرف إيقاع الشعر بأنه الأداة الخاصة التي يستخدمها الشاعر في السيطرة على الحس واخضاعه لمشيئته كما يفعل النجوم المغناطيسي .

وثمة أسباب عميقة تكمن في الطبيعة السيكلولوجية للحياة ذاتها تتمثل في خفقة القلب وفي عملية التنفس ذاتها ، تفسر قابلية الخيال الانساني والأذان البشرية للتأثر بالإيقاع والنظم . هذه التأثيرات صريحة وواضحة في الموسيقى . وهي في الشعر تكون الجو الشعري الخاص الذي يلتقي الشاعر فيه بالقارئ ، والذي يبين فيه الشاعر عما يجب عليه أن يقوله . والقصيدة حلم أو مزاج أو رؤيا كبيرة أو صغيرة من رؤى التجربة معبر عنها بكل الحيل الموسيقية التي في قدره الشاعر وبكل « النعوت الموفقة السعيدة » التي تهبط عليه كالإلهام ، الذي هو جوهرته الخلاقة التي يتميز بها عن سواه .

غير أن الإيقاعات الكبيرة الفضاضة في شعر والت موبتمان ، والمقاطع المحكمة الفولاذية عند (بوب) والأبيات الطويلة

الباعثة على الحور والكتل في شعر سوينبرن ، والموسيقى الجارية
الصاعدة كموسيقى الأرغن في الشعر المرسل عند ميلتون -
في التي تقرر أثر وجاذبية النظم بغض النظر عما يقوله هذا
الشعر أو أي شيء آخر من هذا القبيل .

ان الحركة الأساسية للايقاع والطابع الكلي للخيال الشعري
هما اللذان يؤلفان الأثر الشعري مستعينين بالأصوات الشائعة
الاختيار والصفات الكاشفة في رهافة ودقة .

ولكن ماذا نمنى بقولنا خيال الشاعر وحلمه ؟ ان الاجابة على
هذا السؤال تلخصه قدرنا ليس باليسير من طبيعة الخلق (الابداع)
الشعري وتذوقه ، لأن القصيدة شيء أكثر من مجرد ما تحويه
من مقاطع قائمة بذاتها ومن ايقاع وكلمات أو من مجرد معانها
الذي يمكن ترجمته أو شرحه : انها خلق كلي وكائن عضوي
في ذاته ، يمكن حمله في أعماق اللاشعور عند الشاعر ويتمثل
وجوده في ذلك الحلم الذي يخلد فوق صفحة من كتاب .

وانما لا ندرى سوى القليل جدا ، ومن ثم لا نستطيع أن نقدر
بأية كيمياء أو تخمين تستحيل آلاف الصور والآلام والأفراح التي تزخر
بها ذكريات الشاعر الى ذلك الكيان الكلي النابض بالحياة الذي
يؤلف القصيدة الكاملة . فاذا لم نكن نعرف ذلك فليتنا ان
نعرف الكثير من أنواع العبقورية الأخرى التي جانب تلك العبقورية
الشعرية . يقول وردزورث : الشعر انفعال يستعيد أذهن في

سكون ، • وهو بهذا الذى يقول قد أوضح صفة واحدة من
الآثر الكلى المتبقى للقصيدۃ التى هى شئى ، أكثر من نظم •

فالقصيدۃ بوصفها حلمًا أو خيالًا عى اتحاد الصور
والتأملات والأفكار وانعماجها فى كل من خلال نوع من المزاج
الذى يؤلف ويوحد بين هذه العناصر جميعا •

ان القصيدة الغزلية التى تقول فى أحد أبياتها :

The world is too much with us, late and soon.

يمكن ترجمتها بنثر يشرح معانيها ويفسرهما باعتبارها فكرة
وموضوعا • انها تقول ما قاله كثير من الاخلاقيين على نحو
أقل ثباتا فى الذاكرة من أن ضفط الأشياء والحاح الأحداث
وسواغل الحياة يفسر القدرة على الابتهاج الوثئى بالعالم النضر
المحيط بنا ، الذى هو حقنا بالمولد • ولكن آثر القصيدة أو ما
يمكن تسميته بحياتها ، ليس فى العاطفة التى تصدر على
هذا النحو - ولا هو فى المقاطع القائمة بذاتها ولا المضافه الى
بعضها البعض وحتى الصورة المطابقة لها لن تنصفها أو تمثلها - ان
أثرها ليكن فى انصاحها الدقيق عن مزاج الشاعر أو حلمه
وفى الهامه الاجمالى الذى يكتشف فى شعورنا • والشاعر يتطلع
الى جزء من العالم ، ويمارس جانبا من الحياة • ويهتز لحزن
شخصى أو ليهجة يشارك فيها الناس جميعا ، ثم يحيل هذه
المشاعر والأحاسيس فى أمبيق وجوده الى سى ، ليس مجرد

(م ٥ - الفنون والانسان)

قصيدة مسطورة فوق صفحة من الورق وانما يحيله الى كائن
حي ذى وجود سرمدى .

هذا الأثر الكلى الباقي الذى يوحى بأنه نسيء أفلاطونى خالد
وحى بالقياس الى أى من العناصر المنفصلة التى تدخل فيه ،
هو الذى أسميناه حلم التساعر ، والشغل الساعل للشاعر هو
الانفصاح عن ذلك الحلم . واذا كان هذا الانفصاح أو الايصال
مدينا لآى عنصر بسىء ، فهذا الدين مرده الى الايقاع . وكثيرا
ما استخدمت كلمة « سنوم » فى سياق الكلام عن الشعر .
ونحن نتحدث باستخفاف عن « السحر الشعري » ، والواقع أن
الكلمتين متطابقتان على نحو واضح .

ويمكن القول بأن السحر يكمن فيما يتصف به الشعر من
استنهاض ما فى أعماق النفس من أحاسيس ، وفيما به من
لطف السرد الذى هو أهم ملامح الفتنة فى الحصيلة اللغوية
للشاعر . ويمكن التنويم فى ذلك القسر الذى يستولى به الايقاع
على الانتباه . وهنا نجد أنفسنا وقد تكيفنا مع مزاج بعينه ،
كما نجد حياتنا وقد تحفقت فى تيار ايقاع شعري بذاته . وهذا
هو أحد الأسباب فى أن القصيدة تتركنا مع شيء أكثر من مجرد
عناصرها . اننا نشارك فى لحظة فى حياة ذلك الحلم العضوى
الذى نسميه بالقصيدة .

وهنا أيضا تصبح خفقة نبضه وخفقات قلوبنا شيئا واحدا . والحق
أن كل من مارس كتابة الشعر يعرف جيدا كيف أن القصيدة
تبدأ في أحيان كثيرة في العقل كنوع من الايقاع الذي لا يكاد
يستبان مدلوله .

وكم من قصيدة في تاريخ الأدب الإنجليزي بدأت كأنسودة
بلا كلمات ، فهي تتردد عمهمات في خيال الشاعر ، ثم تتخلق
وتتخذ قالباً بعد ذلك في صور كلمات ومعان . وأى محب للشعر
يعرف أن وراء بعض الأصوات والمعانى التى يحبها ويستجيب
اليها يكمن ، جوهر الأغنية ، حين تنشد ، وسحر القوافى
وهي تنساب . وقد يكون الايقاع واضحا وعاديا مثل ذلك الببت
الذى لازم خيال مارك توين حين يقول .
(A blue trip slip for a three cent fare)

أو قد يكون من ذلك النوع الحاذق المتباين كما
هو الحال في شعر ميلتون المرسل غير المقفى . ولكن الشعر
يفقد نبرته الأساسية اذا ما انقضى فيه عنصر الغناء . وقد
تكون الكلمات مما يمكن أن تعيه الذاكرة ، أو تكون ذكية ، غير
أنه لا يمكن التغنى بها ما لم يكن لها تلك الصفة القنويمية التى
للايقاع والتى يمكن أن يشدو بها قلب القارئ ، وتصبح خلال
تلك التجربة جزءا من حياته .

وان ما يتصف به الايقاع من سلاسة ورخامة وامتناع لا يكتفى
في حد ذاته لتعطيل أثر الشعر . لأن الشعر لو كان مجرد

كلمات ذات نغمات ومقاطع وألحان ، لكان موسيقى تحدهما الأصوات والتراكيب التي تتيحها لغة من اللغات ، وتفتقر إلى ذلك التنوع الكامن في الصوت المفرد والتوافيق المتعدد والمعقد المتاح للموسيقى . وربما كان الشعر كما تعنى بعض الشعراء أن يكون ، موسيقى خالصة . غير أن هذه الموسيقى لو قورنت بالموسيقى ذاتها لبتت خافتة وصرفة معا . ولسنا في حاجة إلى ضرب الأمثلة بالحكمة لايضاح أن ذلك الشعر يتألف من كلمات ، وأن هذه الكلمات لا تصدر الصوت فقط وإنما تتكلم كذلك .

وليس في الوسع اغفال مضمون الكلمات ، وإن الشاعر لبضيع واحدا من أهم مصادر فنه إذا أهمل استغلال الصفة القولية التي تتميز بها الكلمات .

هكذا يبين أن للكلمة قصدا منطقيا ومضمونا سيكولوجيا في نفس الوقت . إن من الشاعر ليعتمد جزئيا على هذا الازدواج . غير أن الشاعر يعنى على وجه الخصوص بما تعكسه الكلمات من ظلال ، وهى نفس الخاصية التي يهتم العالم بأعمالها . إن ما يشغل الشاعر ويهتم به أولا وقبل كل شيء هو بما تحمله الكلمات من طاقة لا بما فيها من صدق . إن الشاعر يحاول أن ينفخ الحياة في التجربة سواء أكانت هذه التجربة مما

يمتلج في نفسه أو في نفوس غيره من أحاسيس أو أفكاسار .
والشاعر يرغب في أن يحتفل بالعالم وأن ينقل صفاء وتأثيره وأن
يعبر عما أيقظ حواسه وحرك وجدانه أو استثار أفكاره .
وهو لذلك يتخير تلك الكلمات أو استعمالاتها التي تثير في
القارئ حالة نفسية بعينها أكثر من مجرد نقل صور وعواطف
وأفكار إليه . ولنوضح ما نقول بذلك المثال : فمن الممكن أن يرمز
« لانجلترا » في سفرة دبلوماسية بالرمز x ولكن انجلترا ، حسبما
يصنفها سكسبير ، هي « أرض العظمة والجلال ومقر مارس ، اله
الحرب » . انها جنة عدن الأخرى ونصف الفردوس ، ، انها أكثر
من مجرد كتابة منطقية ، انها محرك سيكولوجي ، وله ما لكل
العادات من سحر واغراء ، وتحمل معها ذكريات الطفولة والأصل
الذي يرتبط في خيال القارئ، بصوت الكلمة . ان الكلمات في
الشعر ليست رموزا رياضية وانما منيرات وجدانية . انها
لا تكفي بالتحدث « عن » أشياء وانما تتحدث « الى » الروح التي
نهضت من سباتها كذلك .

والحق أن الشاعر يعنى أساسا بإيقاظ الخيال الخامد مستعينا
على تحقيق هذه الغاية بجمال الأصوات وسلاستها ، وبما للنظم
من تنابع ، وفوق ذلك بما للكلمات التي يستخدمها من قسرة على
الايحاء . وتقوفا هذه الايحاءات على اختياره للكلمات التي في
وسمها أن تحطم ما درجنا عليه من صور التجربة المجربة
التقليدية واحالتها الى عناصر حسية كتلك التي تصير اليها

التجربة حين تطرق خيال الطفل الصافي . ولذا نجده يملأ
شعره بالتفصيلات الحسية المادية الواضحة ويعدد لون ذلك
العالم ورائحته ومذاقه ولمسه ، الذى استحال عند الانسان
العملى المتعجل الى نوع من الاعتياد الرتيب الذى لا جديد فيه .
ومن أروع الأمثلة على ذلك الجانب الشعرى ، قصيدة
روبرت بروك « العاشق الكبير » ففيها نحس أن الأثر الذى
تتركه فى النفس هو مجرد تذكرة بديعة لا تنسى بلحظات
الاحساس الرنانة التى نستمتع بها فى أوقات العافية والشباب .
فى هذه القصيدة يقول بروك ما معناه

« هذه الأشياء قد أحببتها :

« الصحاف البيضاء والفناجين النظيفة البراقة وقد طوّقتها
خطوط زرقاء ،

والغبار المشفّف فى نعومة الريش والأسقف الرطبة وراء ضياء
المصباح

والقشرة القوية لخبز الصداقة والطعام فى كل ألوانه ومذاقه
وأقواس قزح ، والدخان الأزرق المحزون المتصاعد من الخشب
وحبات الندى البراقة الراقدة فى أحضان الزهر الرطيب
والزهور ذاتها التى تتمايل فوق أعوادها فى الأوقات المشمسة

والفراسات الحاملة التي تعب رحيقها في ظلال القمر
ثم أنا أهوى الملاءات التي سرعان ما تذوب المتاعب في رقتها
الرطبية .
كما أهوى الأغذية الثقيلة التي تمنحني من الدفء، ما تمنحه
القبلات العنيفة
وأعشق الخشب المحبب والشعر الذي يفيض حيوية وينساب
لما في حرية ومن غير كلفة
والسحب المتكاثفة الزرقاء
و ما في الآلة الكبيرة من جمال صارم لا ينم عن عاطفة أو انفعال
وبرك الماء الدافئ، ولمس الفراء
والرائحة الذكية التي تفوح من الملابس القديمة وما شابه
والأصابع التي تمتد في صداقة ومودة فتشيع في النفس
ما تشيعه الرائحة الطيبة من شعور بالراحة والاطمئنان
وعبير الشعر والبخر الثقيل الذي يهفو متباطئا حول أوراق
الشجر الميتة وما تخلف عن السنة الفائتة من نباتات السرخس ...
أسماء عزيزة وآلاف الأشياء تتزاحم في خيالي : اللهب التي
تتصاعد في جلال ملكي
والماء العذب الذي يتخفق من صنبور أو ينبع

فيكاد يشيع في النفس ما تشيعه الضحكة الصادرة من
ثغر فتاة نضرة الحيا

والأصوات التي نسدو غناء والأصوات الضاحكة كذلك

وآلم الجسد حين يستكين وينقلب على الفور بردا وسلاما

والقطار اللامت وقد تلاحق دخانه

والرمال المستكنة ونؤابات الموج

وهي ترغى وتزبد فتبعث في القلب اكتئابا حين يسمر لونها
ويذوى بريقها

وهي تحنو رويدا رويدا حتى تنكسر عند الشاطئ ، ملاذها
الأخير

وصخور الشيطان وقد غسلتها المياه فبغت عليها البهجة ساعة
أو بعض ساعة

وسمة الوقار الصارم التي تجبو على الحديد وأديم الأرض
الأسمر الرطيب .

وأعشق الأماكن الرفيعة وآثار الأقدام في الطل

وأشجار السنديان وبشائر القسطل المسجدية الملساء

والأعواد المقشورة الجديدة

والفدران الصافية وقد انعكس بريقها على العشب

كل هذه الأشياء همت بها وعشتها ، (١) .

وان من أمجاد الشعر الانجليزي وأى شعر سواء تلك الانطباعات الحسية النضرة التي بنقلها الشاعر فيما ينظم ، والتي نجد شعر هوميروس يفيض بها . ومثله في ذلك شعر كيتس وبعض أشعار ميلتون الشامة . ومن خلال اختيار الشاعر للنعوت المنبهة بكشف لنا الوجه الساحر للأشياء ، وهو يسمى الكائنات من زاويتها الحسية ، فيتحدث عن البحر الحالك السواد في لون النبيذ . وأئينا - آلهة الحكمة عند الاغريق - ذات العيون الرمادية ، والفجر وقد انبجعت شعاعاته كالأصابع الوردية ، وملبس الفراء ، وعبير الملابس القديمة ، وملبس الأصابع الممددة تقحم الود والصدقة ، ورائحة الورد ولسعة شوكتها .

ويمكننا القول في غير كثير من التجاوز أن من شأن الشاعر نسيان الكثير مما يشغلنا عادة بالنسبة لمواقفنا تجاه الأشياء . وعليه أن يكتشف لنا جدة الأحاسيس . والشاعر الحائق لنفسه ينجح في الوصول الى هذه الغاية ، ويكشف لنا الأحاسيس التي تلقى مثلها عند طفل لم تفقد عيناه وأذنائه براءتهما . وقبل أن يتعلم كيف يحيا طبقا لأنماط غيره ويتحدث في أساليب وصيغ

The Great Lover

(١) من قصيدة العاشق الكبير

المنشورة في مجموعة أشعار روبرت بروك - نيويورك - دودو ميد

مطروقة تقليدية • وكما يسمى الطفل القطار « بتش تش » مميزا
اياها بوقعه المسموع عنده ، هكذا الشاعر يستعين بشمتي الحيل الى
تذكيرنا بأسماء هوفقة لماهية الحياة كما تبدو لحواس طليقة لم
تقف في سبيلها عقبات أو تشبها تعقيدات •

ولكى يحقق الشاعر للكلمات وظيفة الاحتفال الحسى لابد وان
تكون هذه الكلمات التي يتخيرها بسيطة وحسية وعاطفية ،
على أن يكون لهذه الخاصية الحسية الاولوية ، فالشعر الذى يدع
الحواس باردة لا أثر فيها للانفعال ، لا يسهل عليه ان يخاطب
المواطن •

غير أن الاحتفال الحسى ، الذى هو الشعر ، لا ينال بمجرد
استخدام الكلمات الحسية ، فما أكثر تلك الكلمات التي فست
لونها وحيويتها من خلال الاستعمال الرتيب • والشاعر يدفعنا
الى التعرف من جديد على الأشياء والكائنات من خلال ما يثير فينا
من خواطر مفاجئة مبهرة •

يقول أحد شعراء القرن السادس عشر عن القرايين المقدسة :

« أبصر الماء المقدس ربه فاحمر خجلا » •

هذا التداعى أو الترابط المبالغ يجعلنا نرى بحيوية حسية
أكبر نفس العملية التي يستحيل الماء فيها الى خمر •
قد كتبت الكتب ومازالت تكتب عن استعمال التشبيه

والاستعارة • ومع ذلك فقد يمكن التعبير عن معنى الشيء بكل بساطة • والاستعارة والتنبيه ليسا سوى حيل يستعان بها على تحطيم الصور والمعانى القديمة المستهلكة والاستعاضة عنها بأخرى جديدة تصبح تجربتنا بمقتضاها أكثر حيوية وحدة ومضاء • غير أن استخدام الصور المجازية لا يقصد به مجرد استعادة البهاء الحسى للأشياء فحسب وإنما ليبيث الحياة فيها عن طريق ربطها بعواطفنا وآمالنا ومخاوفنا وتقاليدنا ورغباتنا • أو على العكس من ذلك فقد تترد الحياة فجأة الى عاطفة ما باللباسها صوراً حسية • مثال ذلك البيت من الشعر :

« ان حبيبى مثل وردة حمراء قانية »

ونمة مثل آخر نجده فى قصيدة روبرت بروك « الموتى » حيث تحدثنا عن الموتى أولاً فى كلام واضح يتناول الحياة والجمال و « الزهور والفراء والوجنات » التى كانوا قد لمسوها وأحبوها ثم يضى بدون تعليق فيقول :

« هبت الريح القلب فوق سطح الماء فانفجر ضاحكا »

« واستضاء لسنا السموات العامرة دوما »

« وفى ايماءة ينزل الصقيع فيسكن الامواج الراقصة »

« ويمحو الجمال الشارد ثم يترك جلالات متصلا ناصع البياض »

« وبهاء محتشدا واتساعا وسلاما ساطعا تحت جنح الليل »

• وهكذا نجد أن الكائنات الحية سببها الشاعر هنا بهذه المياه
المبتهجة الراقصة التي رأيناها في النهار ، كما شبه الموتى بالمياه
المهادئة الساكنة التي رأيناها راقدة في سلام الليل •

ان الاستعارة والتشبيه يمثلان تمرد الشاعر على الانطباعات
الراكدة • ومن خلالهما يتوقف القمر عن أن يكون ذلك القرص
الابيض الذي لا معنى له ويصبح « ملك الليل » ويصير الجمال
« شمعاً ناصعة في رحاب هذا العالم المظلم الذي نراه » • و «روح
ادونيس كنجم ينير من دار الخلود » •

واللغة مجازيه أولا وآخرا • وليس في وسع أي حديث
أن يفعل أكثر من أن يوحى أو يرمز بطريقة شاملة لما يعاني
بالفعل •

غير أن اختيار الشاعر للكلمات الواضحة الحسنة وربطه
لانطباعاتنا مع عواطفنا وعواطفنا مع انطباعاتنا ربما جعل
السعر أقرب الى جوهر الشئ، من أي نوع آخر من
أنواع التعبير •

ولهذا السبب لا يستطيع المرء أبدا أن يفسر بالضبط ما تعنيه
قصيدة أو حتى أن يترجمها ترجمة دقيقة أو كاملة • وبالمثل قد
يتخذ علينا أن ننقل الى لغة الكلام المذاق الحقيقي لثمرة الكمثرى
أو ملمس جلد خوخة • ان مثل هذه المحاولة في تفسير الشعر
وشرحه تؤدي الى ضياع الموسيقى التي تمنح القصيدة قوامها
وكلماتها التي تكون عناصرها النوعية وسياقها الذي تنفرد به •

كما تؤدي الى فقدان الاستعارات التي ترفع من حدة الشيء الموحى به فعلا . ان القصيدة هي « الكلمة » وقد صارت « جسدا » . وربما كان من الأفضل أن نقول انها « الجسد » وقد صار « كلمة » . وعنا يتجسد العالم في عقل الشاعر . وفي هذا التجسيد الذي يتخذ قالباً كلامياً موسيقياً وتصويرياً أصبح العالم حقيقياً في نظر القارئ، الذي أيقظته التجربة وأذهلته .

والشاعر مثل الطفل يحب ألوان الأشياء وأشكالها - وكم من ديوان شعري كتب لجرد « تخليد الورد » على نحو أو سواء . لكن الشاعر ، على الرغم من أحاسيسه التي تحاكي أحاسيس الطفولة في نضارتها وجذتها ، ليس طفلاً . فهو ينطوي على مشاعر مهذبة وأحوال نفسية متشابكة ومعقدة لا يتاح لطفل أن يمارسها . وان جزاً من فن الشاعر يبدو في أنه يجعل هذه الأحوال والمواقف حية وحقيقية وغابلة للانتقال الى الغير موسلاً الى ذلك بطرق وحيل قريبة الشبه بتلك التي يستخدمها في احيا، الاحاسيس . وكثيراً ما يشبه الشعر بالمعاطفة ، ولا نقول بالحساسية ، لأن قدراً كبيراً من مضمون الشعر الغنائي في العالم، تعبير عن عاطفة شخصية . أما أن تنوثر موضوعات الشعراء في الميلاء وفي السباب وفي جمال الأشياء المكتوب عليها الفناء ، فهذا راجع ببساطة الى أن الشعراء آثميون وأنهم يساركون الآدميين عواظهم المعيزة لهم . وليست قصائدهم التي تتناول هذه الأغراض والموضوعات باقية تنتفض حياة لأن موضوعاتها عامسة أو شائعة ، وإنما لأن تعبيرهم الفذ في كل حالة ، قد نقل الى

القارىء، فى قوة وحدة خالفتين مزاجا انسانيا محببا او محتوما لا
مناص منه مثل قول شكسبير :

« أبدا لا تقولى ان قلبى زائف

وأنا الذى كنت أتلظى فى سمير البعاد •

فان بدا سهلا على أن ينفصل جسدى عن نفسى •

لسهل على أن أنفصل عن روحى الراقدة فى صدرك • •

كم من رجال وكم من نساء لا قبل لهم بالانصاح عن
مشاعرهم ، اختلج وجدانهم بهذه العاطفة تجاه من يحبون • ورغم
ذلك يجدون فى أنشودة شكسبير هذه العاطفة التى تجمعهم ،
وقد عبر عنها الشاعر وأداها فى بلاغة نادرة ومقدرة مواتية محببة •
وربما تعلموا من قصيدة حب - بما لها من واقعية واضحة ملحة -
حقيقة حبهم •

والحق أن الشعر هو انسب قالب من قوالب الكلام وأصلحها
للتعبير عن العاطفة ، وأن الموضوعات التى تهمل فى مجالات
التفكير العلمى أو المنطقى أو التى تؤدى الى تسرود الذهن ، تصبح
بذاتها محل انتباه الشاعر وتركيزه • فالشاعر لا ينظر الى تركيب
الماء الكيمائى ، وانما الى بريقه ولعانه • وهو لا يعنيه موضوع
البعد الشمسى وانما الذى يعنيه هو ما يفيض عن الشمس من
بركات عميمة • هذا الاحتكاك العاطفى بالأشياء والاناس الذى

ينحتم على العلماء ورجال الأعمال بوصفهم كذلك أن يتجنبوه ويهملوه ، ينميه الشاعر عمدا ويهنيه . وكما أن القصيدة التي لا حس فيها ليست بقصيدة ، كذلك القصيدة التي لا عاطفة فيها ليست بقصيدة . وقد تفاوتت وسائل الشعراء في استمالتنا الى مضمون عاطفتهم تفاوتنا كبيرا . فقد تكون الباطنية كما هو الحال عند « وليام بليك » ، وقد تكون العشق الممغنّب عند « دون » أو الحب الالهى عند « دانتي » ، أو المثالية الثورية أو الأفلاطونية عند « شيللى » . . . غير أن ما يدفع هذه الصور والموسيقى الى الاختصار الذى هو بداية الخلق الشعرى ، قد تكون ضرورة حية ملحة ، وقد يكون شعورا انفعاليا كامنا فى أعماق الشاعر يرغب فى الإفصاح عنه ، أو أن يشارك فيه رغم أنه قد لا يستبينه . ولقد أعلى تولستوى فى كتابه « ما هو الفن » من شأن الصدق فى التعبير بوصفه فضيلة جمالية . ولكن الصدق عنده ذو مفهوم أخلاقى . ومع ذلك فلو نظرنا الى الصنق من وجهة النظر الجمالية الخالصة لوجدناه فضيلة . ولابد من أن ينتشر فى القصيدة نوع من الرغبة المحتدمة . ووظيفة « التكتيك » أن ييسر الوسائل والحيل التى تؤدى بالقارىء الى أن يحيا فى هذه الرغبة . وقد ينفعل الشاعر بأنسيا ، أو أشخاص أو أفكار . والأفكار تجارب . وربما استطاع الشاعر بفنه أن يجسدها ويبعث فيها الحياة ، على حد تعبير هيجل . وفى بيت من قصيدة للشاعر وردزورث يصف فيها قلبه يقول : « انه فياض بالبشر يرقص مع زهور النرجس » . وقد تهز الأفكار القلب حتى ليكاد يرقص طربا . يقول فون Vaughan فى إحدى قصائده :

« رأيت الخلود البارحة كحلقة كبيرة

من ضوء صاف لا نهاية له »

وهناك مدرسة كاملة من الشعراء الميتافيزيقيين في انجلترا
والى جانبهم شعراء آخرون ابتداء من لوكريتيوس حتى ارلنجتون
روبينسون ممن يرون الأفكار من زاويتها الحية والتصويرية
والموسيقية ومن ثم تبدو هذه الأفكار فى شعرهم على هذا النحو
كزهرة نضرة أو فتاة صغيرة غضة الارهاب »

ولقد كان هناك زعم سائغ بأن ثمة خصومة بين الفلسفة
والشعر ، وبين اهتمام الفكر بالناحية التحليلية للأفكار واهتمامات
الشاعر الانفعالية والحسية »

ومع ذلك فلسنا فى حاجة الى أن نمضى الى أبعد من أفلاطون
لنستبين كيف تدب الحرارة والحيوية فى الأفكار • فقد يمكن نقل
الفكرة لا فى عبارة اصطلاحية فحسب وانما فى أسطورة أو
استعارة • وقد يعبر عنها فى صورة حسية كما هو الحال فى
أسطورة أفلاطون عن الخلود السماء « فيدروس » غربة الروح فى
دورتها الخالدة فى السماوات • وقد نتعلمها فى آثارها العاطفية
على نحو مايفعل لوكريتيوس الذى يمقت الدين ويسمى وراء الحرية
التي تخلص اللب والى التحرر من مادية الحياة • والحق أن أى شئ،

كبير أو صغر ، حسيا كان أم تجريفيا قد يحرك خيال الشاعر .
ولو أوتى رحابة فى الخيال وعمقا كافيا ربما أمكنه أن يحول رؤى
طبيعية كما فعل لوكريتيوس ، الى ملحمة شاملة تكمن عظمتها فى
نبل موضوعها وسموه الادراكى . وكذلك فى الموسيقى أو الصور
الانفعالية التى يبرز فيها هذا الموضوع . والحق أن من النادر وجود
العقل الفاحص الحر الذى يجمع الى هذا المقدره على اختراع النظم
الايقاعى والصور الشعرية التى هى جماع مواهب الشاعر الميزة له .
وحينما تتحد هذه المواهب القائمة بذاتها على ندرتها « فالنتيجة
التي يتمخض عنها هذا الاتحاد قصيدة لها ما للكوميديا الالهية »
أو « لطبيعة الأشياء » أو « للفردوس المفقود » من انفعال ومجال
متلازمين . وقد يظهر فى عصرنا كذلك ناسع يستطيع أن يحيل
الصورة المركبة للأشياء ومصائرهما التى يصوغها العلم المعاصر
تدريجيا - الى شعر خيالى حسى وشامل يثير خيال معاصرينا
ويحرك عقولهم فى الوقت نفسه . وليس هناك موضوع شعري
فى ذاته وانما توجد مواهب شعرية فقط . وقد ينفق الشاعر هذه
المواهب بسخاء على عود من الورد ، وقد ينفقها على الكون بأسره
والامر يتوقف على مدى التجربة التخيلية التى فى طوق الشاعر
أن يمارسها .

اما فن النثر فيقودنا الى مجال مختلف منذ البداية ، ولو أنه قد توجد شقة مشتركة بينه وبين الشعر يصعب معها التمييز بين الحدود التي تفصل بينهما . وفي أكثر قوالب النثر تطرفا نجد أن النثر - كما سبق أن أشرنا - فن تكون اللغة فيه في ذاتها وسيلة وعرضية حيث ما يقال له الصدارة والاهمية أكثر من الوسيلة التي يعبر بها وبمعنى آخر فالنثر في قلبه المتطرف تنعدم فيه صفة الفن أصلا ويصبح مجرد أداة من أدوات الاتصال والتراسل . بل قد يصل في هذه الحالة الى أن يكون جهازا للإشارة له قيمة عملية أو جهازا من أجهزة البرق أو أسلوبا لصيغ تعبيرية اقتصادية أو بمعنى آخر يصبح علما لا فنا .

وقد يتعذر عند الحد الشعري للنثر تحديد الفرق بينه وبين شقيقه الشعر تحديدا قاطعا . فللنثر كذلك عناصره اللغوية ، الموسيقية الخالصة التي لا يمكن للكاتب أو القارئ، الموهوب أن يعجز عن ادراكها أو مراعاتها . والنثر كذلك ، في يد كاتب حساس الأسلوب ، يستغل جمال مجرد تجاوز حروف الحركة والسكون ، ولو أنه قد لا يبلغ في بهائه ما يبلغه الشعر . وللنثر أيضا إيقاعاته ، ولو أنها قد تكون أكثر تحررا وحققا من إيقاعات النظم . وربما كان النثر نوعا أقل انحصارا من

الشعر فى جوهره احيانا • وهناك كتاب من أمثال باتر "Pater"
نقرأ لهم من أجل جملهم كما نقرأ لدى كوينسى De Puincy من
أجل صورة وإيقاعاته ورسكن من أجل أسلوبه الذى تشيع فيه
الزخارف اللفظية • غير أن كثيرا من الأنواع تنجذب الى هذه
الكتابات ، لا لأنها تمثل أجود أنواع الكتابة النثرية وانما لأنها
من ملتبس غامض •

ولأن النثر يتميز بالتنوع والمرونة وانفساح مجالات التعبير
أمامه ، فإنه يصبح وسيلة لفن يتخذ من عنصر الأسلوب عاملا
مساعدا فحسب • فالمقال الطويل قد يتطلب من المرء أن يترث
ليتفهمه كقالب أدبى تلقى فيه الأفكار والخواطر تعبيراً شخصياً
يكاد أن يكون غنائياً ولكنه أقل فصاحة من الشعر • وهو نسبى
بالشعر الغنائى من حيث هو تعبير منفرد عن فوه ادراك أو ذوق •
نصف المعنى فيه يرجع الى طريقة صياغته •

ولا شك أن القصة - كقالب من قوالب النثر - تتنهص متلا
جوهرياً واضح الطرافة يمكننا أن نستخلص منه طائفة من المبادئ،
الجمالية العامة • فهى أنصح الأمثلة على الابداع الخالص ، وهى
تلقى ضوءاً كاشفاً على ماهية العملية التخيلية بأسرها • فكل
تجربة ، ابتداءً من أبسط مظاهر الادراك الباطنى للأشياء ، نوع

من القصص . والحق أننا لا نبصر الأشياء وانما نبنيها من المؤثرات (المنبهات) العشوائية للخطر والعادة . وليس من المبالغة في شيء اذا قلنا ان السفل الشاغل لخيالنا هو ما نراه من مقاعد ومناضد وأشجار ومبان وما تسابه ويزودنا توارد التجربة بالمادة التي نبني بها الأشياء الثابتة المحيطة بنا . والحق أن تصورنا للعالم ما هو الا بناء معماري قصصى . والأوضح من هذا - ولو أنه لا يبلغ درجة القطع - هو أن معرفتنا بالغير حتى بأقرب الأصقاء الينا وأوثقهم صلة بنا ، ليست سوى قصة ننسجها أو رواية غير مترابطة الأطراف نخلقها من الحقائق الجزئية لاتصالنا بهم . ومن السائعات والاحاديث المبعثرة التي نصنع منها الصورة الرومية المستقرة الى حد ما لما نسميه خليلا أو صديقا .

وكل معرفتنا صورة خيالية أو قصة غير مكتوبة . والكاتب القصصى يلجأ على نحو أكثر تبصرا وعمدا الى حشد التفاصيل فى المؤخرة ، وتصنيف الحوادث فى تاريخ متسلسل ، وتنمية الفعّال والمشاعر والأفكار الى شخصية . وهو بخلق عالما ببادل فى يقينه العالم الذى خلقه الله ان لم يكن أكثر وضوحا ، فشخصية توم جونز ، أو دافيد كوبرفيلد ، أو أنا كارنينا ذات وجود أوضح وأثبت من وجود هؤلاء الأشخاص الذين لا نعرفهم معرفة تامة والذين قد يكونون جيراننا . وشخصيات الرواية لا تكتفى بالوجود فى عالمها الخاص ، بل ان عوالمها هى الأخرى تؤكد وجودها . ان المجتمع الروسى الذى عاشت فيه أنا كارنينا حياتها المبهرة المفجعة.

قد طوته الى غير رجعة تلك التغيرات والظروف التي صاحبت قيام الحرب والثورة ، ومع ذلك فان هذا المجتمع ، والأفكار والمشاعر والتصرفات التي تقاسمها أفرادها باقية حية الى الأبد . والحق أن تولستوى لم يكتف بأن يصور في روايته حضارة بل خلق منها حضاره .

والسبب الرئيسي والبسيط في أن الفصاة تروون لنا ، هي أنها تمكننا من المشاركة بخيالنا في مصائر هذه الكائنات المخلوقة دون أن ندفع ثمن انتصاراتها أو خيبة أملها من أعمارنا أو بالتعرض للهزيمة . ونحن نتحرك معها في عوالم لم يسبق لنا مشاهدتها ، ونمارس ألوانا من الحب لم يسبق لنا معرفتها . وهذا الدخول في حياة أرحب وأكثر تباينا من حياتنا ، يمكننا بحوره من تقدير حياتنا حق قدرها . ويساعدنا على أن نحياها على نحو أكثر حدة وتركيزا . ومن المستحيل أن نذكركم من الكتاب القصصيين يعلمنا كيف ننظر الى رفاقنا في الانسانية ، وكيف نتأمل طرائقهم الخاصة في التكهن الفاجع بمستقبل حياتهم . والكاتب القصصى على وجه من الوجوه هو فيلسوفك الصادق ، لأن حشد أى مجموعة من الناس في قصة يتضمن رأيا في المصير وفلسفة للطبيعة . وان أقل القصصيين ظهورا بمظهر المتفلسفين يسير ميا بكتب السي صورة العالم كما يراه ، عاله هو من خلال اختباره للأحداث والبناء الذي يصنعه من الظروف . وحيثما كان القصص

فيلسوفاً من طراز كتابنا المعاصرين أمثال توماس هاردى وأناتول فرانس وتوماس مان ، فإنه يكون أكثر خصبا وحيوية فيما يكتب من أولئك الفلاسفة الأكاديميين ؛ وهم يضمنون آراءهم أو يعبرون من خلال شخصياتهم عن تقييم كلى للوجود ويسجلون هذا التقييم مع الصورة الشاملة للتجربة الانسانية بأسرها وهم لا يكتفون بإصدار أحكام على العالم وإنما يخلقون عالماً • ومن العسير أن نعثر فى الفلسفة المعاصرة على صورة للكون أكمل وأشمل من تلك الصورة التى يرسمها القصاص الذى طاف عقله بالابدية وجالت عيناه وخياله بمسارب الزمان •

أشياء العين والفنون التشكيلية

ليس العالم موجودا مجرد أن نتحدث عنه ، بل لكى نرغبه كذلك . ونحن لا نملك فقط السنة لتتحدث بها وأذاننا لنسمع ، ولكننا نمتلك عيوننا لنرى ونبصر .

وقد ركبت الأذان فينا كما رأينا لا لكى تعطينا مجرد موسيقى أو أصوات خالية من المعنى ، تكفى فى حد ذاتها لامتاعنا . بل هى تمنحنا كذلك الأصوات كرموز وعناصر ذات دلالة . وقد تبدو الأشياء كذلك للعين وكأنها رموز جامدة لا تعبر عن شئ، كما تبدو أحرف الكتابة فوق صفحة من الورق أو كاللغة الخاصة التى قد يكتب بها موضوع عملى أو رسالة علمية . والأشياء المحيطة بنا تؤلف بالنسبة للعقل العظمى المتجمل مجرد تتابع من رموز . يقول « روجر فرى Roger Fry » فى كتابه « الرؤية والصورة Vision and Design » : « : اننا لا نستخدم فى عملية الرؤية التى نمارسها أثناء اليوم أبصارنا بأى معنى جمالى على الإطلاق . ونحن نبصر ذلك القدر من الأشياء الذى يهمنى أمره وينى بأغراضنا . أما الجانب التشكلى من المنظور من لون وخط وشكل وحجم فهذا ما لا نراه على الإطلاق » .

غير أن الألوان والأشكال تستوقف الانتظار بدرجات متفاوتة . يقول علماء النفس : اننا جميعا نستجيب للمنبهات الحسية استجابة آلية . ومع ذلك فالاستجابة عند معظم الناس مجرد شيء بدائي . وهي لا تدعو أن تكون اختلاج عضلة أو ثوران عصب حسي لا يكاد يلحظ . أما الرسام أو المثال فيحيل أحاسيسه الى استجابات حركية ثم يجسد تلك الاستجابات على لوحة أو في قطعة من الرخام . وكذلك المشاهد الذي يقابل عملا من أعمال الفن التشكيلي يستوقفه ويثير اهتمامه ما فيه من قيم تشكيلية مميزة له أو بمعنى آخر ما فيه بالفعل مما يهم العين .

أما أن الفنون التشكيلية تنطوي على قيم أخرى غير تلك التشكيلية ، فهذا ما سوف يتاح لنا أن نلاحظه حالا . فالعين هي دائما عين كائن حسي . وقد تثير المراتب الخيال على نحو ما تفعل كلمات النثر أو الشعر . فالشكل واللون هما شكل ولون لشيء ما وهذا الرسم الذي يبعو للعين في اللوحة حرما هو « عائلة مقدسة » ، وذلك القطع الاهليجي وجه . وذلك الرذاذ الأحمر ثوب أو الجزء المنسج في منظر غروب . وترتبط الأشياء المرسومة في صورة برصيد العواطف البشرية بأسرها والعين التي تبصر هي عين كائن حي ترتبط عيناه بشيء ،

أكثر من مجرد جهاز بصرى ، وله اهتمامات غير تلك الاعتمادات الجمالية الخالصة . ولهذا فاننا نجد أشخاصا يبدو لهم الرسم دائما وكأنه تسمر واضح وضوح النفس المرئى . ولم يدربوا ولم يهيئوا أنفسهم للاستمتاع بما هو قائم أمام العين فى بساطة وجلاء . ان الاستمتاع التشكيلي الخالص لصورة يقتصر على الخطوط والألوان المنقوشة فى لوحة ، وعلى الأشكال والكتل فى النحت ، وعلى المساحات والأحجام فى العمارة . وبالنسبة للعمارة تدخل اعتبارات المنفعة فى الاستمتاع الجمالى ذاته كما سوف نرى حالا . ولكن المنفعة مجسدة فى البناء . ان العين تراها منفعة أكثر منها سببا بتصور أو يتخيل .

وأول خطوة فى طريق التفوق والتقدير الجمالى للفنون التشكيلية هى استرجاع العين سذاجتها وسرعة تجاربها مع الاندماج لحظة المساعدة فى موضوع الرؤية والتصوير فى نظر الكثيرين مجرد تصوير فوتوغرافى باللون أو مجرد رسم صورة ذات خطوط واضحة وجميلة . ولكن محب التصوير والنقش على هذا الوضع لا يهتم أساسا بالرسم على الإطلاق . انه يهتم بما يستطيع رؤيته وبما فى طوقه أن يستمتع به النظر . وهذا الاهتمام ينصب فى المحل الأول على اللون والخط والكتلة . وقد يكون مما لا طائل تحته أن نناقش فن التصوير بالكلمات . وربما منيت محاولة التعبير عن إحدى

مقطوعات باخ الموسيقية فى صيغ منطقية بالفنسل كذلك .
لان التأثير النوعى والجاذبية التى تنفرد بها مختلف التكوينات
اللونية ترجع بالضبط الى طبيعتها الذاتية والى الشكل الذى
تبدو فيه للعين . ولا يكفى للاعراب عن هذا التأثير وتلك الجاذبية
الالتجاء الى وسيلة اللغة او أداة الكلام . والتأثير الذى ينعكس
عن الصورة يشبه التأثير الذى تحسه النفس عند رؤيا
الله على حد تعبير الصوفيين من حيث كونه تأثيرا يستعصى
على الانصاح والابانة . وكل ما فى طوق المرء أن يفعله هو
أن يوضح بطريق غير مباشر نوع المتعة التى يثيرها
التصوير فنيا . ويعبر دى ويت باركر De Witt Parker عن هذا
الفكرة ببراعة فى كتابه « مبادئ علم الجمال » بقوله :

« لا يكفى أن تحركنا الصورة عن طريق الوجود التنبؤى
لتمسىء مثير مرسوم فى لوحة ، بل يجب أن تهزنا على نحو
أكثر فورية عن طريق مخاطبة الحس مباشرة . فالتصوير
الذى يقدم لنا شيئا يشابه البحر مثلا يستولى على مشاعرنا
من خلال ما يملكه البحر من قوة وسلطان على نفوسنا . ولكنه
لا يصيب هذا الهدف بسرعة مثل صورة لنفس الموضوع تبهرنا
جما فيها من خضرة وزرقة وخطوط متماوجة . فالأولى تستميلنا من
خلال الخيال ، والثانية من خلال الخيال والحواس معا ، »

والألوان مثل الأنغام وظائف للاعتزازات الضوئية والصوتية .

والاختلاف في درجة اهتزاز الأثير يؤدي الى فروق في اللون .
ولهذه الألوان المختلفة صفات نوعية وتأثيرات عصبية ذاتية .
وهي أشبه بالأصوات والأذواق والروائح من حيث انها تستعصى
على المحاكاة والنقل الى مصطلحات أخرى . فبغض النظر اذن
عن أية فروق في الاقتران والتداعي ، فلفروق اللون ذاتها
آثار نوعية من حيث المتعة أو الألم الطفيف ومن الثابت أن في
اللون تنافرا كما في الصوت ونمة ألوان ساطعة وحادة مثل
الأرجواني والبنفسجي . وثمة ألوان هادئة رقيقة مثل بعض
الأصباغ الزرقاء الخفيفة . وقد حاولت منظمة اللون منذ
بضع سنوات مضت أن تصنع من اللون فنا مجردا ،
وحققت في ذلك غير قليل من النجاح يشبه تلك المحاولة التي تمت
في الموسيقى بجعلها فنا لحنيا مجردا . وهناك بعض
الأشخاص الذين يتمتعون بحساسية زائدة أكثر من غيرهم لفروق
اللون الخفية . وربما توقف جو اللوحة وسحرها على ما قد
يتمتع به الفنان من موهبة في استغلال هذه الاشارة العصبية
الأولى التي تحدثها مختلف التكوينات اللونية .

على أن الألوان لا تبجو لنا في تجربتنا العادية مجرد السوان
تراهها العين ، بل هي ترتبط بأحاسيس وذكريات سارة
أو مكدره . فلاحمر يرتبط بالدم ، والأزرق بالسما ، والأصفر
بضوء الشمس والصيف ، والأسود بالحزن ، والرمادي بالخريف
أو الاكتئاب . ولما كانت إحاسيسنا وذكرياتنا مترابطة ومتداخلة

على هذا النحو فقد تحدثت اللون الصورة بطريقة مبهمه آثارا محتملة من خلال هذه الترابطات التي لا نكاد نستبينها • فاللون كما تراه العين وما يثيره في الخيال ، كلاهما سمات ضرورية في تأثيرها الجمالى •

والحق أن المرء قد يمشق اللون في ذاته ومن أجل ذاته كما يبدو في الحرباء أو في نظارة اللون الجميلة (١) أو كلون السماء، أو الرمال أو البحر وقد يندمج المرء فيه اندماجا تاما كما يحدث لدى الاستماع الى نوع سام من أنواع الموسيقى • وربما كان اللون حقا هو كل ما يستولى على الحس في فن الزجاج الملون والطنافس والأحجار الثمينة • ولكن اللون في التصوير قلما يتذوق أو يستمتع به في حد ذاته وعلى حدة • انه يبدو كبقعة في تكوين أو بناء ، وهو محدد بخطوط ، وهو الذى يعطى نبرة للأشكال • وحتى في التصوير الفينيسى عند تيشان ^{Titian} وتينوريو ^{Tinioretto} على سبيل المثال حيث اللون هو مركز ابداعهما ومفخرتهما ، نجد أن اللون لون لشيء ما ، كما نجد في رسوماتهما بناء وتكوين كما أن فيه اختلاجا ونبرات • ان التصوير اللونى ليس برقشة يقصد بها مجرد التفوق على منظر غروب الشمس وانما هو وهم تجربة وخيال أكثر ثراء وخصبا ، يرمى الى التائق والزهو على الواقع •

(1) Kaleidoscope

ان التأثير الذى يهدف اليه اللون هو خلق نوع من التوافق التشكيلى واستحداث جو بصرى . ومن ثم تصبح الاشياء المرسومة فى التصوير اللونى خاضعة لضوء وصبغة خاصتين ، كما تصبح عناصر فى جو بصرى .

والواقع أن اللون من وجهة نظر واحدة الزامى أو حتمى فى التصوير اللونى . فالاشياء تمثلها خطوط ، والتصوير يتألف منها . ان اللون يعطى من عملية الرؤية ويمنحها حدة وحيوية وعمقا . ولكن العين حين تبصر تقوم بعملية تجميع ، وتركيب هذا التجميع يصبح ممكنا خلال القوالب والانسكال التى تصوغها الخطوط .

وللخطوط كذلك تأثيراتها الفرعية مثل الألوان ونحن نتحدث بأسلوب دارج عن الاشياء الجميلة فنقول انها « مريحة للنظر » . وان توازن الأجزاء التى تتألف منها الصورة ، وتناسقها ، وما فى الخط المتحنى من سلاسة ، وما فى الخط المستقيم من حسم . كلها تسهم فى متعتها الجمالية وتؤدى اليها . وان للانمساك الخاصة من الخطوط المثلمة والمتكسرة والمصقولة أو المتعوجة . والدوائر والخطوط الاهليجية مثل ما للنغمات العالية والمنخفضة ، وأصباغ اللون الحادة والكابية وقيمه ، ارتباطات عصبية فريدة . والخطوط فى التصوير ، مثل الإيقاعات فى الموسيقى . هى فى ذاتها موسيقى . ويمكن ايضاح هذه الحقيقة بتجربة مع بعض

الاعمال الفنية مثل الحفر والنقش حيث لا يوجد تأثير لوني ،
أو بتجربة مع نوع من التصوير وبصفة خاصة الفلورنسى منه
حيث نجد أن اللون ذو تأثير ضعيف أو ثانوى . ورؤية خط لادى
ذوى الحساسية للأشياء التى تجذب النظر يعنى التحرك معه
ابتداء ، والانحماج فى المنظور المجرى لتكويناته الإيقاعية .

وهكذا وبغض النظر عن أى عنصر آخر مما نستعين به
الوسيلة الجمالية . فإن الامتدادات الرأسية فى الفن القوطى ،
والخط الأفقى السائد فى البناء من عصر النهضة ، والخطوط
الراقصة فى أوعية الزينة الإغريقية ، أو التصلب الهيكلى
فى فن التصوير القديم - كلها عناصر مباشرة وجوهرية فى المتعة
الجمالية .

وتمة أساس للاعتقاد بأن تأثير الخط بوصفه خطأ فى التصوير
هو أنه صورة بديلة للمس ، كما أنه بديل عن العاطفة . وبمضى
فلاسفة الجمال يميلون الى استخدام تعبير ، تسرب الانفعال
(Empathy) فى وصف مصدر المتعة التى يحسها الناظر الى
الخطوط فى فننى التصوير والنحت . ويقصد بالمصطلح (Empathy)
أو (Einfuehlung) ذلك الاتجاه أو الميل من الجسم ليمارس فى
توتراته العصبية وحركاته الابتدائية ما يلاحظه من الأشكال
الخارجية ونحن نكاد نتحرك فى الواقع مع الخطوط المرسومة فى
الصور . فالإيقاع المكسور من اللوحة يكسر فيض ادراكنا الحسى

وتحقق شعورنا ، كما يكسر استجابتنا الدفعية الحركية .
والخط السلس المتماوج يفك التوتر وييسر ادراكنا وردود أفعالنا
التي لا تستبين لنا تماما ، كما أنه يجلب السرور والبهجة .
وكما أننا في الأدب نعيش في صفحات القصة نفس حياة
شخصياتها المتخيلة ، هكذا في فن التصوير ربما أمكن القول
بأننا نعيش حياة الخطوط المرسومة في اللوحة أو المحفورة على
الرخام . وإن تأثير « الانفعال المتسرب » ليجد في أوضح صوره
في النحت . فهنا نحس وكأننا في حالة توازن في الحركة وفي
راحة مع رامى القرص ، وتأخذ عضلاتنا في التوتر مع ما في بعض
الأشكال التي نحتها ميكائيل أنجلو من توتر وعذاب .

لقد ألمح والتربايتر Walter pater ذات مرة أن كل فن إذا كان
موفقا يستغل مادته الذاتية ومصادره الفنية النوعية . والمتعة
التي نستمدّها من التصوير مستقاة من العين ، ذلك الجهاز
الذي يخاطبه التصوير بالذات . ومن ثم فالنقاد والمعاصرون منهم
بصفة خاصة يؤكدون على نحو مايفعل البرت بارنز بأسهاب واقناع
في كتابه (الفن في التصوير) - القيم الأولية والتشكيلية في فن
التصوير . وهذا الكلام يصدق كذلك على فن النحت . وليس ثمة
سبب من وجهة النظر المنطقية يمنع التصوير من أن يكون مثل الفن
الموسيقي فنا مجردا تماما ، تكون عناصر الخط واللون والكتلة
فيه هي كل ما يستولى على الاهتمام ، أو كل ما يتوقع أن يؤدي
إلى متعة المشاهد . ولا يهم على الإطلاق من وجهة النظر المتطرفة

هذه ان كان موضوع الصورة أو تكوينها مريم العذراء ومجموعة من القديسين ، أو وعاء من الفاكهة أو مجموعة من الآتية . وبالمثل فان الصورة بوصفها فنا تصويريا لا يهتمها المفزى الادبى أو الانسانى على الاطلاق . على أن الناقد المعنى بدراسة القيم التصويرية فى الرسم لا بد وأن يهتم اهتماما بالغا بالتخطيط الهندسى لتكوين الصورة . وبمعنى آخر بتوزيع الالوان على المساحة بغض النظر عن الاشياء المصورة ولا شك أن هناك نفرا من المتطرفين وسط النقاد المعاصرين للرسم يتنبأون بفن لا يعبر عن أشياء مهما تكن ، ويرتكز الاهتمام فيه على ما يخاطب العين بصفة مباشرة لأنه لن يكون هناك شىء مصور يصرف الانتباه والخيال .

والقول بأن عين المشاهد وانتباه الرسام يجب أن يتركزا على قيم تشكيلية خالصة قول لا جدال فيه . والا لأصبح فن التصوير قالبا عاطفيا من الشعر المرثى . فالعين هنا لا ترنو الى شىء خارجى وانما هى تتركز على تأملات عرضية داخلية . وتصبح متعة التصوير أحب أولئك الذين لا يعرفون كيف يقرأون . أما أن يصبح التصوير أصلا فنا مجردا خالصا يقوم على اللون والشكل فحسب ، فأمر مشكوك فيه للغاية . والحق أن هناك أسبابا معقولة وجمالية خالصة تؤيد هذا الذى تقول . فالأشياء التى يعنى بها الانسان وبالفن ، ذا تميزه جمالية من شأنها أن تأسر انتباهه . والصورة لا تنقد أصالتها لأن موضوعها وجه طريف من الناحية

الانسانية أو منظر طبيعي قد يجد المرء فيه سلاما وحرية أو بهجة •
وكل ما على الرسام والمشاهد أن يتذكر أن الموضوع ليس هو
الذى يخلق الصورة ، كما لا يجب على الرسام أن يعتمد على
التأثير الانسانى فى الصورة ، كبدل عن المتعة الجمالية •
اذ لا بد أن تحقق الأشياء المعروضة فى الصورة قيمة تصويرية
بذاتها • فما هو لطيف من الناحية الانسانية يجب أن يصبح من
ناحية التأثير المباشر لكل من اللون والخط بهيجا من الناحية
التشكيلية • لذلك فان المشاهد الساذج الذى يشكو من أنه
لم ير وجهها أو منظر غروب يشبه ما فى الصورة انما يقول صحفا •
لكن الصدق الذى يقوله لا يحمل اتهاما للصورة من الناحية
الجمالية • فالفنان لا يسعى الى نقل الطبيعة نقلا فوتوغرافيا
وانما الأخرى أن نقول انه يحاول من خلال مصادر فنه أن
يحول مظهرا من مظاهر الطبيعة أو العالم الانسانى الى
موضوع مؤلف بما فيه من أشياء تجتذب العين ، ويمر عن تأثره
التخيلى الكلى بما شاهد لا بما هو موجود على نحو معطيس
وموضوعى • فتألق اللون الذى يستحيل وجوده فى الطبيعة قد
نجد ما يبرره من الناحية الجمالية • وموضوع مؤلف من
خطوط لم يتجنى لآى منظر طبيعى تضمنها ربما استطاع أن

يجعل هذا المنظور الطبيعي حقيقيا على نحو جمالى ان لم يكن حقيقيا من ناحية أدبية . وربما كان تحريف الطبيعة وتغيير ملامحها أمرا ضروريا في أجزاء الصورة .

والرسام لا يسعى في اذلال لمحاكاة الطبيعة ، وليس هو بالمنطيق الذى يعتمد الى اعطائنا نسخة طبق الأصل من الواقع . والمهم في كل هذا هو الحقيقة الجمالية ، أى الصفاء الحسى والمتعة التشكيلية التى يحس بها الفنان فى لحظة معينة من لحظات الرؤيا فيجسمها فى الحجر أو على لوحة . والفنان يصل الى هذه الحقيقة من خلال اللون والخط . على أن ما يبرر أية تكوينات قد يصنعها الفنان أو الرسام من عنصرى الخط واللون هو بنوع خاص ذلك الجمال التصويرى الذى تنتججه وما فيه من تركيز وصفاء . ومن ثم فأفضل صورة لانسان ما قد لا تكون بالضرورة أصحها بالمعنى الحرفى للكلمة . اذ ربما وجد الفنان فى وجهه ألوانا لم تكن الطبيعة قد وضعتها فيه من قبل .

وقد تكون خطوط فكه (صدغه) على نحو لا يتاح لاية صورة فوتوغرافية أن توضحه . ولكن الصورة التى يضعها الرسام مع ذلك قد تجعل الرجل أبهى وضوحا لأصدقائه أو لأولئك الذين لم يعرفوه من قبل . وربما كان تحريف الطبيعة وتحويرها جزءا من المهارة الفنية للرسام ، يستخدمه ليصوغ منه صورة ذات حسن يستوقف النظر ، حسن لا ينبع من المطابقة أو التشابه

مع الواقع ، وانما صورة يرتاح الناظر الى استجلائها وذات.
واقع جمالى محسوس .

والحق أنه ربما جاز القول بأن الأشياء المرسومة فى الصورة
أقرب الى أن تكون عناصر حقيقة منها محاكاة صارخة للعالم.
الواقعى . وهذه الحقيقة ليست سوى التصوير ذاته . ووحدة
ذلك الكون المصور هى الضوء الذى يغمر الرسام فيه جميع
الأشياء التى تقطن ذلك الجزء من المساحة المحددة باطار ونعنى
بها الصورة . ان بناء هذا العالم هو فى صورة ذلك التوازن
المتناغم والتكامل القائم بين الألوان والخطوط والكتل الذى

ارتآه الفنان لنفسه وأشرف على تنفيذه . وهكذا يصبح ذلك
العالم المألوس الصغير موضع تقدير لا من حيث درجة
تصويره لجزء من العالم خارج عنه ، وانما بقدر ما يكون واضحا
وضاء ومنظما فى صورته التشكيلية الخاصة به المؤلفة من لون.
وخط وجوه التصويرى الخالص . ونحن نلقى فى أية صورة
من أعمال الرسام جورجوني أو حتى فى أى من أعمال رسام
المدرسة الفينيسية أن الضوء النفاذ الذى يبدو أن الأشياء
تتخفس فيه هو الذى يعطى رسومهم وحدته النغمية . أما لدى
المدرسة الفلورنسية وعند كثير من الرسامين المعاصرين فالبناء
الذى يكاد يكون منفصلا عن موضوع الصورة هو الذى يؤلف
جوهر وجودها التصويرى ، والمتعة التى تنمى منها هى متعة.

الشكل أو القالب ، وهى هنا عبارة عن عملية ترتيب وتجميع
الاشياء المنظورة .

اما أن الرسم نوع من الشعر أو أن له نوعه الخاص من
الشعر ، فامر لا يقبل الشك أو الجدل . ومع ذلك فلا يجب الخلط
بين شعر الفنون التشكيلى وشعر الكلام . فما هو شاعرى فى
الرسم ليس أى موضوع بحث أدبى . وليس رجال البلاط
الرعويين فى لوحات « واتو » Watteau هم الذين يجعلون رسومه
شعرا تصويريا مطليا بالينا . وانما يرجع هذا الانطباع الى أن
« واتو » قد ترجم هؤلاء الرجال - رجال ابلاط - الى مزاج لوى
وخطى ، وان شئت فقل انه جسدهم فى هذين العنصرين . وما
تسر التصوير سوى خط ولون ذى ترجيع تخيلى مبتدع
يستهوى الناظر ويؤثر فيه ، وحلم أو طيف يماثل فى بعض وجوهه
أطراف الكلمات والايقاع ، وان يكن له مع ذلك استقلاله وتميزه الذى
يفرقه عن الشعر تفرقة واضحة . فتلك الالوان الصافية الزرقاء
أو الصفراء أو الحمراء أو السمراء أو تلك الظلال الهابطة هناوذلك الخط
الممتد هناك ، ثم هذا التركيز على الكتلة هنا ، فى صيغ
تعبيرية مثل تلك تعيش العين لحظتها ، وفى صيغ مثل
تلك كذلك ينضبط الخيال الذى استثير استثارته تشكيلية . وقد تحفنا
الوجوه الناطقة بالأسى فى صور « رامبرانت » ونبلاء « الجريكو »
وشباب الأرستقراطية فى رسم « برنزينو » الفرنسى ، السى
الاستفراق فى التأمل . غير أننا اذا كنا نتطلع حقيقة الى الصورة
لجدا هذا التأمل مصورا ، ولكان تأملا يحدده ما هو قائم ليرى .

والاعتبارات العامة التى تسرى على التصوير تسرى على النحت كذلك . ولا مجال هنا لدراسة تلك الاعتبارات الفنية الخاصة التى تهتم ذلك الفن ، وإنما هناك وجه أو وجهان فى النحت يجعلانه أكثر من فن متمايز من الناحية الفنية فموضوعه ومادته يتناولان الجسم الإنسانى بصفة أساسية باعتبار أن الجسم الإنسانى فى نظر الأناسى هو أطرف الأشياء الإنسانية وأجملها تصورا . لذلك فقد يكون للنحت جاذبية مزدوجة : الجاذبية التشكيلية النابعة من فنتته الحسية ، ثم نقل تلك المواقف الأدبية والنوايا المنطقية والتراطات التخيلية للنوع الإنسانى المألوف أو المحبوب وترجمتها الى صيغ وقوالب تشكيلية ومرئية . والوجه المنحوت تقر له العين ويستملحه النظر ويثير مشاعره التعاطف العضى والتوتر العصبى والراحة ، ويوقظ الرغبة فى اللمس . والشعور باللمس بداءة ، ولكنه كذلك وجه انسانى اخاذ بما يبعثه من ذكريات العزة البطولية أو العظمة المعنوية أو الجمال الغضى أو القوة مثل أبطال الاغريق أو آلهتهم أو شبابهم الرياضى . وفى النحت يصير عقل الانسان متجسدا على نحو مرئى ، وكذلك ارادته ورغبته . فالشكل المنحوت من كتلة من الرخام أكثر من مجرد شكل رخامى ، انه مثل أعلى مختار للإنسانية ، مخلد فى الصخر .

لهذا السبب ولغيره يتطلب النحت نوعا من عضمة الموضوع .
وقد ازدهر النحت فى عصور كان الناس فيها يعيشون عيشة
الظلمة والابهة اتاحت للفنان موضوعات رفيعة الشأن كما حدث
فى اثينا القديمة او فى ايطاليا فى عصر النهضة . وبخض
النظر عن أن النحت تجسيد تشكلى للشكل الانسانى وخاصة
امكانيات التعبير التخيلية التى يوحى بها الشكل الانسانى ،
فللنحت مشاكل أخرى غير تلك التى يواجهها التصوير . بل
وتزيد عليها . فالتصوير يرى من جانب واحد ، أما التمثال

فيرى نظريا من وجهات نظر لحد لها . ولابد للتمثال من أن
يعرض موضوعا طريفا من أية زاوية ينظر منها اليه . على
أن النحت لا يعتمد على مصدر اللون الا فى حالات نادرة ، وإنما
يعتمد فى تأثيره على الخط والكتلة . وهو يوقظ غريزة اللمس بصفة
خاصة . وان صفة المسطح المنحوت سواء اكان برفزا أم رخاما ،
وسواء اكان خشن اللمس أم ناعما ، ذو أهمية جمالية بالغة .
ولما كان النحت يتناول الأجسام العارية ويكاد يقتصر عليها ،
فلا بد وأن يبدو فى حضارتنا على الدوام فنا مترفعا يمثل
نوعا ما زما غير زمانها . فحيثما عالج النحت موضوعا من تلك
الموضوعات التى تنبنى على المثل المنفرد كنموذج ، فانه يعود
التفكرى ليستوحى ضربا من ضروب النحت التى كانت شائعة
فى عصر النهضة . واذا ما تناول النحت النموذج الكونى الذى
يمثل الجنس بأسره فانه يستوحى الفن الاغريقى . انه فن
جميل ، ولكنه نصب تذكارى مقرر يعود بنا الى حضارة غربية

شمسها وانتتهت • أما أن فنا جديدا للنحت قد ينشأ ليعبر عن
مراثياتنا وعن معاصرينا وعن الأشياء التي يرونها ، فهذا ما تشير
الى قيامه بعض مدارس فن النحت التجريدى الجديدة .

ومع ذلك فليس هناك مثل يوضح المبادئ العامة التى ينطوى
عليها الابداع والتذوق الجمالى أفضل من فن العمارة • فهو
فى روائحه الأكثر انطلاقا والهاما ، له ما للتصوير من لون وخط .
وما للنحت من طابع زخرفى وإثرى ، وما للشعر من قدرة على
الايحاء والاتناغ • وقد يجتمع فى كاتدرائية من الطراز القوطى
أو معبد يونانى أو برج معهد علمى حديث أو مؤسسة صناعية
أو قنطرة ، كل ما فى الفنون من مبادئ فيما عدا الموسيقى - (ومع
ذلك فقد قال شليجل Schlegel أن العمارة موسيقى مجمدة) -
ويتخذ لنفسه واقعا مكانيا وقدرة على الايحاء والتأثير لا تستطيع
الفنون الأخرى أن تدعيها لنفسها ، أو تطاولها فيه • والعمارة
فى الوقت نفسه ، خلافا للفنون الأخرى ، لا يفوتها أو لا تسمح
للمعماري أو البناء أن يفوته ، أن البناء له نفع ، كما أن له
مظهرا ، وأنه ليس مجرد زينة فى منظر طبيعى ، بل هو
بناء يستخدمه فرد أو مجتمع لوظائف خاصة تشترك مع أشياء
أخرى فى تقرير شكله ومظهره •

ومن ثم فالعمارة فن غامض مزدوج وبتيق ، يقع عند الحدود
الفاصلة بين الجمال والمنفعة • وهو يكون جزءا كبيرا من بيئتنا

التي نعيش فيها كل يوم . حتى اننا كثيرا ما ننسى أنه فن ، كما نسي مسيو جوردان في مسرحية مولير أنه كان يتكلم نثرا طيلة حياته . فلحن محاطون بمبان منها الجميل ومنها القبيح . ثم اننا نعيش فيها ونقبلها ونعترف بها . فاذا كان ثمة من يكيف استجابتنا الجمالية ، فهو فن العمارة . فالرسوم يمكن أن

تختفى داخل المتاحف . وقد لا تقرأ الأشعار ، وقد لا تسمع الموسيقى ، أما المباني ، وعلى الأخص ذلك النوع الذي يقوم أثرا تذكاريا فلا بد أن يراه أولئك الذين تفرض عليهم المهنة أو الاعتياد أن يمروا بها . وقد ذكر أحدهم أن الأطباء يوارون أخطاءهم ، أما المعماريون فيظهرونها ، والقصد من ذلك أن البناء أو المعمار لا يمكن أن يخفى على العين بحكم طبيعته .

وهناك محل للقول كذلك بأن العمارة فن مشروط ان نم يكن محددا . فهو كثير النفقة فضلا عن أن انتاج الخيال المعمارى صعب التنفيذ . أما الشاعر والموسيقى والرسام فحاجتهم الى المسواد والأفراد أقل من حاجة المعمارى الى حد بعيد جدا .

على أن قولنا ان الفن المعمارى غامض ، ليس من قبيل تحديد صفته بقدر ما هو ترسيخ وتأكيد لجماله . والقول بأن البناء يجب أن يروق الخيال ويخاطبه فيما يتعلق بصلاحيته لاداء

وظيفته ، انما يعطى الجمال المعمارى بعدا اضافيا • والبناء لا يستهوى الخيال بمجرد حجمه وشكله ولونه ، وانما بمطابقته للغرض الانسانى والاجتماعى منه • فقلعة من تلك القلاع القائمة عند نهر اللوار فى فرنسا أو أحد مساجد القسطنطينية ، أو محطة من محطات السكك الحديدية فى نيويورك ، انما تكتسب جمالا مضاعفا من خلال التجسيد الصريح الواضح للحياة التى يحياها الناس فيها أو التى تخدم أغراضها •

ومع ذلك فالمبنى منظر تبصره العين أولا وأخيرا • وهو عبارة عن مسطح - مثله مثل اللوحة التصويرية - من أية زاوية ننظر منها اليه • وتشابهه من هذه الناحية مع التصوير يفرض عليه أن يكون طريفا ومرضيا من حيث اللون والشكل • على أن الشكل هو المهم فى المعمار ، فيما عدا تلك الأمثلة النادرة الميلودرامية من الواجهات المصطبغة بألوان كثيرة التى نجدها فى بعض الكنائس الايطالية فى عصر النهضة • فواجهة أى مبنى يجب أن ترى كوحدة ، بشرط أن تتنوع هذه الوحدة على نحو يكفى للاستحواز على الانتباه • ولا بد أن يكون طراز المبنى واضحا وضوحه فى معبد يونانى أو فى منظر داخلى لبيت من الطراز القوطى • ولكن الطراز يجب أن يزكو ويتنوع كما يزكو ويتنوع المعبد اليونانى برجوس الأعمدة ، وكما تزكو وتتنوع كنيسة من الطراز القوطى

بالنفس الزخرفى . ان الجمال المعمارى ومركز الاهتمام الجمالى الذى يثيره ، يتأرجح فى الحقيقة بين الحلية (الزخرف) والطراز ، ولو انه بالنسبة للمعمار الذى يبدو أثره عظيما وواسع المدى ، نجد أن الطراز هو صاحب الغلبة دائما . والمهابة التى يتركها البناء فى النفس ترجع الى عظمة ومركزية خطوطه وكتله . ولن يلحظ التفاصيل الزخرفية التى تتيحها الخطة المعمارية والتى تحيى وتنوعها هذه الخطة سوى شخص أوتى حظا موفورا من الفوق المرف . يمكنه من أن ينظر اليها بمزيج من الرعاية والاعجاب . وهكذا ربما أدى التمهيص الوثيق الذى يجريه المساعد على كاتدرائية فى شارنر مثلا ، الى افتقانه بتفصيلات النحت على أبوابها العالية والأسكال المنقوسة على زجاجها الملون . غير أن النقوش المنحوتة ليست سوى تفاصيل فى الخطة البنائية (المعمارية) للواجهة . أما ألوان الزجاج الملون فى النافذة الوردية فالهدف منها ، من وجهة نظر المعمارى ، أن تطفى وترفع من شأن الجو والاعماق التى يكشف عنها بؤبؤ الكاتدرائية المتربة . وان مرقنة الجدران تجعلها الحاية وشبه موقف الشاعر المحرب من الكلمات التى تتصف بالرخامة والقدرة على التلوين . فالشاعر يستخدمها فبزيد من قوة ما يسعى اليه من تأثيرات ، ولكنه مع ذلك لا يدع هذه الكلمات تتلف تأثيراته هذه .

فاذا كان الطراز المعمارى هو الذى يحكم الزخرف رغم أن الزخرف

هو الذى يجعله ويؤكد ، فان الطراز بدوره تحكمه وظيفة المبنى .
وان جزءا من جمال أى مبنى يكمن فى تكيفه مع وظيفته والغرض
منه ، وكذا فى التوافق اللطيف بين ما يرى وبين الهدف الذى
قصد من البناء أن يخدمه . ومن هنا نجد أن الآثار العظيمة
للعمارية الأيانية تعبر بأمانة وبما فى المواد التشكيلية من وضوح
عن الكيان أو الغاية التى من أجلها أقيم البناء . انه دليل ملموس
ومرئى يشهد على قصد المعمارى . فقصر «تى» Te فى مانتو ،
يدل فى مفهومه العام وفى مظهره على أنه قصر للمتعة . كما
تكشف كاتدرائية أميان Amiens على نحو لا يقبل الجدل أو
الخطأ عن أنها صرح للعبادة بالاضافة الى وضوحها وجمالها
من الناحية المعمارية .

على أنه لا يكفى أن يعبر البناء عن وظيفته ، بل لابد كذلك
ان كان المعمارى أمينا من أن يكشف عن المواد التى شيد منها .
وان بعض الأمثلة البارزة للعمارة المعاصرة هى تلك التى كان
المعمارى فيها على بيئة من أن مادته التى يعمل فيها هى الصلب
والزجاج ، وأنه يفضلهما على الحجر والخشب . لقد بدأنا الآن
نفتقل من المرحلة التى كان الجسر الذى يبني على هيكل من
الصلب يشيد على غرار معبد اغريقى أو قصر من قصور النهضة
مبنى من الحجر بطريقة الفسيفساء . والحق أن ثمة ما يبعث
على الاستفزاز من الناحية الجمالية فى مبنى يخدع العين والخيال
فى وقت واحد .

ومهما يكن من شيء فالفن المعماري السليم بالمعنى الواسع وهو الذى يتوخى الجمال التشكيلي من ناحية والأمانة فى الإفصاح عن قصده من الناحيتين التخيلية والبنائية هو من أطيب وأوضح الدلالات على الشأو الذى بلغته الحضارة •

فالفرنسيون يشيرون عن جدارة واستحقاق الى القلاع والقصور والكنايس المنتشرة فى بلادهم على أنها آثار تاريخية • والحق أنها لكذلك ، لأن الخيال الاجتماعى قد عبر عن ذاته فى البناء أكثر منه فى أى عمل آخر • ان الطريقة التى يتبعها شعب من الشعوب فى البناء ، والطرز التى ينبثق فيها طاقاته الماثقة والطابع الذى تكون عليه تصميماته المعمارية - كلها قد تدلنا على هذا الشعب أكثر مما يدلنا عليه نثره أو شعره أو موسيقاه ، ذلك لأن النثر والشعر والموسيقى تتمتع بحرية أكبر تتيح لها عدم التقيد بالقواعد أو الانحدار الى الركاقة أو الاغراق فى الخيال • ان الكنيسة والجامعة والسجن والمسكن والمصرف (البنك) والمسرح أو قاعة المدينة - كلها مراكز للحياة الاجتماعية ، وهى تعبر فى نفس الوقت عن هذه الحياة الاجتماعية • ولنستطرد فنقول ان المعبد الاغريقى الذى يسطح فوق تل من التلال ، والكاتدرائية القوطية القائمة وسط ركاب من المساكن ذات الاسقف الهرمية ، والقصر المبنى على طراز عصر النهضة ، وناطحة السحاب المصرية المشيدة من الصلب والزجاج والمقامة على النسق الرأبى ،

كلها تقوم شاهدا على نوع الحضارة التي تنتمي اليها أكثر من أى
فن من الفنون الأخرى ، لأننا فى المباني ووسط المباني نعيش
ونتحرك ونعبر عن وجودنا ، بل ان جمالها الزخرفى ووجدها
المعمارية ولياقتها التخيلية ، أو افتقارها الى هذه العناصر
يكشف عن كنه حياتنا ان لم يحددها .

• الأصوات والآذان والموسيقى

أشرنا فى الفصل الخاص باللغة الى أن الصوت يتحرك فى «تجاعين» وأن له بجيلين اثنين • فقد يكون مجرد « دمدمة على الأذن » لطيفة فى حد ذاتها ، ولكنها من حيث المضمون الصريح الواضح كم مهمل تماما • وقد يصبح وسيلة لنقل الأفكار ونمطا يتألف من اشارات أو رموز لا أهمية لصفاتها الحسية على الإطلاق ويمحي الصوت فيه تماما من الحس • وقد نمضى بعض الوقت نركز الاهتمام كله على ماهية المقاطع والأصوات التى تصدر عنها ، أو قد نذهب الى بلد أجنبى لا نعرف عن لغته شيئا ومع ذلك تستغرقنا ايقاعاتها وموسيقاها تماما • فإذا ما أصبح الصوت وسيلة ذات مضمون ، صار لغة تتحول من الشعر أو النثر الى فن • وقد تستغل صفاتها اللفظية البحتة استقلالاً يؤدي بها الى أن تصبح موسيقى لا تعنى من الناحية المنطقية شيئا ولكنها باللغة الأهمية من الناحية الجمالية أولا والوجدانية أحيانا •

وتوضح الموسيقى أيضا المبدأ الذى تقوم عليه سائر الفنون

الأخرى من حيث انها حسية في جوهرها ومن أن امكانيات تأثيرها يتفاوت مداهما ما بين التجريدية والعقلية • والناتير الذي تحثه الموسيقى لمانه شأن بقية الننون الأخرى ، يرتكز على قاعدة مادية صريحة وواضحة • وتحدد طبقة النغمة درجة ذبذبة الهواء : كما يتحدد لونها بما فيها من أنغام توافقية وتتوقف حدتها على سعة الذبذبة • أما توامها فيستمد صفته من وضعه النسبي في السلم الموسيقى •

ولاشك أن النغمات المتاحة للموسيقين الغربيين لا حصر لها • وتؤكد ألوان الموسيقى الحديثة هذه الحقيقة • غير أن هذه النغمات بدورها تؤدي الى ضرب من التوائقات التي لا حد لها • وقد تكون أنغام الموسيقى مطربة مثل الأصوات القائمة بذاتها في مقاطع الكلمات • الا أن طابع التأثير الموسيقى أكثر اعتمادا على تتابع النغمات منه على أصواتها • والموسيقى قبل كل شيء فن وقصى ، وتأثيرها يأتي من تتابع أنغامها ، وكل نغمة منها تحدد صفة التأثير الجمالي للنغمة التي تليها • وقد سبقت الإشارة في مناسبات مختلفة في هذا الكتاب الى أن قدرا كبيرا من أحاسيسنا مرجعه في الأغلب الى الذكريات • وفي الموسيقى تتأثر النغمة الشعورية لاي صوت تأثرا بالغا بالسياق النغمي الذي تظهر فيه •

والنغمات ذاتها مثل الألوان ، منها الطلي ومنها الكريه • وهي قد تكون حادة أو لاذعة أو حلوة أو هادئة أو مرتفعة • وكل ذلك

يجب النظر عن علاقاتها • ولكل نوع من أنواع النغم ، بل لكل لون من ألوانه ، علاقات عصبية خاصة • وفصلا عن ذلك فالنغمات شأنها في ذلك شأن الأحاسيس الأخرى تثير خواطر وفكريات • بعض الأنغام كأنغام النفير توحى بالحرب ، والبعض الآخر مثل أنغام الكمان والنأى توحى بجو الأحرار ومشاعر الرفة • على أن التأثيرات النغمية المنفصلة للأنغام عرضية بالنسبة لدورها في تلك العملية الإيقاعية اللحنية التي يعبر عنها بالتأليف الموسيقى • وما اللحن سوى تردد وترى متتابع موقوت بزمان • أما الصوت فهو الذى يعرض توقعنا موسيقيا ما ليحققه الامتداد اللحني • وما البناء المحكم الشامل لمعظم التأليف الموسيقى المعقد سوى عملية تعقيد الامتداد اللحني للأصوات في طبقة ونغمات ذات علاقات متناسقة فيما بينها • ومهما تعقدت الموسيقى فهي في جوهرها مجرد أصوات في لحن وأصوات في توقيع وترى • الا أن الأصوات لا تتخذ لنفسها مجرد علاقة لحنية مع غيرها في لحظات متتابعة وعلاقة متناسقة مع غيرها فجاء في الهارموني • انما تظهر الأصوات في إيقاع ، والإيقاع في الموسيقى ، شأنه شأن الإيقاع في الشعر ، هو سحره الأساسي ولنفس الأسباب • والإيقاع هو الذى يتيح لنا الاستماع للموسيقى بادرار وجدانى • أما النغمات فتتدرج في وحدات من السهل فهمها • ولكن الإيقاع في الموسيقى ذو فائدة عظيمة أكثر من مجرد كونه وسيلة تيسر الفهم • ان جهازنا الجسمي ذو طابع إيقاعي ، فنحن مخلوقات نتصف أجهزتها التي تقوم بعمليات الحياة

الرئيسية فيها بانها ايقاعية (منظومة) فى عملها ، ونحن
مخلوقات كذلك تتأثر ايقاعاتها فى هذى بتلك الايقاعات
الخارجية التى تطرق الأذن . وان حياتنا الوجدانية كلها ذات
طابع وصفة ايقاعية . حتى أفكارنا ترد على أفئدتنا على شكل
مد وجذر .

وان الايقاعات الكامنة فى شعورنا لتستجيب على نحو معجز
لايقاعات الموسيقى . فالتغير الذى يطرأ على الايقاع يعنى فى التو
تغيرا فى كياننا ووجودنا . ففى رواية يوجين أونيل « الامبراطور
جونز » يصبح ضرب الطبل الهندية بالنسبة للبطل الزنجى شيئا
يسيطر على عقله ووجدانه ويلزمه ملازمة تبعث على الذعول ، فى
حين أن الايقاعات الأكثر حذقا فى الأنغام المتباينة للموسيقى
السيمفونية تؤثر فى شعور السامعين الأكثر حرصا وتمدنا .
ونحن نجد أن مجرد السيطرة الحيوانية التى يقويها الأساس
الايقاعى للموسيقى هى المسئولة عن التأثير الموسيقى فى
الطوابع النغمية الرئيسية المترفة التى تعبر عن الحب فى موسيقى
فاجنر ، والايقاعات المنظومة للرقصات فى أوبريت « الأميرايجور »
وذلك بغض النظر عن أية ايقاعات أخرى أكثر حذقا . ان ثمة
شيئا أمرا فى الموسيقى لا نجده فى أى فن آخر . ونحن اما أننا
لا نستمع للموسيقى ، أو أننا نسمعها ، وعندئذ نصبح وقتها
وقد انجمنا مع زمنها وإيقاعها واستغرقنا فى اطرادها
الايقاعى .

(م - ٨ العنود والانسان)

ونى حين أن الإيقاع هو الأساس الذى تستند اليه الموسيقى وهو جوهرها الى حد بعيد ، الا أنه ليس كل الموسيقى • انه الشرط النوعى لكل موسيقى ، لكنه ليس الكيان الذاتى لاي منها • قد يقال ان هذا الكيان ربما كان أكثر تمثلا فى الخط اللحنى الذى يتحرك الاهتمام بمحاذاته • وكل ما يفرق التصوير عن الموسيقى من هذه الناحية هو أن الاهتمام يتحرك فى الموسيقى على نحو أكثر حدة وألفة منه مع الخطوط فى التصوير • وحينما يندمج المرء فى الموسيقى وتستغرقه ألحانها ، يعيش ساعتها مع ذلك التتابع الذى يتألف من ارتفاع وانخفاض الأنغام ومن تفرقها وتجمعها • تلك التى يتكون منها اللحن • ان حياة اللحن ، ذلك الموضوع الجرد اللامكانى الذى يشدو خلال الزمان ، هو حياة المستمع • وان ارادتنا لتتجسم فى موج الموسيقى الطاغى وتقعدهما حسبا ينسبر شوبنهار فى كتاباته الأسطورية الخائفة • •

ان ما فى الموسيقى من امتاع ليغيبض من هذه الحقيقة المثلثة : نفمة وإيقاع ولحن • وربما كان الاستمتاع بهذه العناصر الثلاثة استمتاعا حسبا • وقد يكتفى المرء بأن ينعم تنعما مبهما أو محددا بعالم الأصوات الجرد اللاموضوعى ، متأملا ومتمعنا فى بعض ما يصدر عن الكمان أو الناي من أصوات عذبة سلسة أو ما ينبعث عن الآلات النحاسية من صليل • وقد نمضى على مهل مع لحن وهو

يُشرد من الصوت النغمى ثم يعود اليه • وقد نزهو بالاثارة المادية
الخالصة لسورة الهارموني الأوركستراالية الخالصة كما نزهو
بفيض الأصوات المتباينة الألوان • مهما يكن تعقيد الأحاسيس
الموهبة - والواقع أنه لا تكاد توجد حدود تتوقف عندها
الحساسية الموسيقية - ومصادر تأليف الألحان وتوزيعها
للأوركسترا ، فربما كان الاستمتاع بها حسيا ، ومجرد تفتنة على
الأذن لا أكثر •

وقد تبدو الموسيقى بالنسبة للعقل الموسيقى الحرب ، أكثر من
مجرد ضربات ملتبهة على طبلة الأذن وشعلة رائعة من الأصوات •
وربما لا يوجد فن يبرز الموسيقى من حيث ان الاستمتاع المجرد
بقوالها أروع في تعقده وأكثر ذهنية في جوهره وأبقى في صفته •
والحق أن تعقيد البناء الموسيقى لا يجد تعبيرا الا في الموسيقى
ذاتها ، فلا اللغة ولا الحياة تتيج مثل هذا التضافر والتشابك
الداخلي على النحو المتاح في تلك العماثر ذات الوجود المؤقت في
الزمان ، التي نسميها التأليف الموسيقى • ان هذه التكوينات ذهنية
في مضمونها • انها مضامين موسيقية أو أفكار مرتبطة ببعضها
ارتباطا داخليا • وليست تكوينات باخ الموسيقية سوى
منطق يتطور الى منقول ومسموع • وان توزيع فكرة موسيقية

توزيعا يعتمد على تنويع الأنغام ، عملية تتطلب مهارة حسابية لا تتأتى فى لغة الكلام الا لقلّة من الفارمين من أجل المنطق . وان أى نوتة موسيقية - ما لم تعزف - هى بالنسبة للموسيقى المحرب ذات قدرة تأسر اهتمامه وتستوعبه . انها دولة من الأفكار الأفلاطونية المترابطة ترابطا منطقيا - ان شيئا من هذا القبيل كان يدور بخلد شوبنهاور حين قال ان السيمفونية السعيدة قد تكون نسخة ميتافيزيقية كاملة مطابقة للوجود . والواقع أن عالم الشكل الموسيقى عالم مجرد تماما ، وهو لا يوجد فى كيان غير كيانه هو ، الا أن أوجه تعقيده ووضوحه لايدانيه فيها أى مجال آخر من مجالات الوجود وان ما نسميه بالعالم الخارجى هو عملية استقراء منظمة للحقائق التى تتلقاها العين . والكون الذى نسمعه فسى الموسيقى هو بناء تستخلصه الأذن . وفى مقدورنا تخيل كائنات بلا عيون لا تعرف حقيقة فى الوجود سوى ما يترامى اليها من عالم الأصوات . وحين تستولى الموسيقى على حس المستمع ، فمن ذا الذى لا يصدق أن سيمفونية من سيمفونيات براهمز أو موزارت ليست علما حقيقيا قائما بذاته ، أكثر توقدا وتجانسا من ذلك العالم المشوش الذى يجبر منطقنا العملى وخيالنا على الحياة فيه ؟

بل انه لا يوجد من تضاميه من حيث نقاء المتح التى نستخلصها

من قوالبه • والحق أن الموسيقى لا وجود لها الا على نحو مسموع ،
أو الا اذا تخيلناها بصورة مسموعة • وهى فى غالبيتها تعتمد على
الذاكرة والالهام دائما ، حيث ان ما يصدر عنها فى أية لحظة
ليس أكثر من نغمة أو مجموعات من النغمات المتشابكة تشابكا
متناسقا حسن الايقاع • والموسيقى لا جسم لها ولا تحيا الا على
أنها حياة منظومة موقعة ومسموعة خلال تتابع قصير اللحظات
فى الزمان • وأدواتها فى التعبير أدوات مادية ، حيث ان أشد
أنواع الموسيقى بعدا عن عالمنا يجب أن تؤدى على آلات خشبية
أو نحاسية أو وترية ، وهى تخاطبنا من خلال الجهاز الفسيولوجى
للأذن • ولكن المستمع المحرب يدرك أن الصفة الحسية للأصوات
الموسيقية هى المظهر الثانوى ، ولو أنه المظهر البهيج لتلك العلاقات
الفنية الحاذقة التى هى عبقرية الابداع الموسيقى • ولقد فسر
الفلاسفة والشعراء وهم يبحثون عن صورة تمثل الفعال الكلية
للأشياء فى أن يكشفوا عن موسيقى الأجرام السماوية • والحق
أن السيمفونية العظيمة الشاملة كون فى ذاتها ، فيها يتحرر خيال
المستمع من منطق الأشياء وشئون الحياة العادية ، ليحيا بعض
الوقت فى ذلك التكوين الرياضى الخالص المجرد للصوت •

ومن غرائب الموسيقى أن يكون لهذه الدائرة اللاموضوعية والتى
لا ترتبط بشيء خارج نطاق علاقاتها الداخلية ، مثل هذا التأثير
الماعف الذى لا يقاوم على المستمع • ذلك أن هذا الفن لا يمكن
معالجته على أنه مجرد إثارة حسية أو متعة رياضية • وان ما يتمتع

به من قدرة على استهواء جميع الأنواع وحدة تأثيره حتى على أكثر المستمعين ميلا الى الناحية العقلية أو استهدافا للناحية الحسية ، لاهر بتطلب البحث والاستقصاء • والموسيقى رغم أنها فن تجريدى ورغم ما يبدو من أنها بلا مضمون ، تتصل اتصالا عميقا ذكيا بالربندان • فكيف يتسنى للأصوات التى لا تعنى شيئا أن تسى فى وقت ما كل شيء أو أشياء كثيرة بالنسبة لكثير من المستمعين ؟ وما السر فى أن فنا ليس بلغة على الإطلاق يمكن أن يوصف ولو على سبيل المجاز بأنه لغة عالمية ؟

ولقد عزونا تأثير الموسيقى الذى هو أشبه بالتنويم بصفة أساسية الى الإيقاع الذى نستجيب له بالأذن فحسب ، بل بكل حركة أجسامنا وبالحركة الموسيقية السائدة لخيالاتنا • وحين نصفى للموسيقى ، نجد أنفسنا وقد انسقنا مع تيارها وأصبحنا دون مبالغة جزءا من هذا التيار •

غير أن الإيقاع وحده لا يمكنه أن يفسر ما للموسيقى من تأثيرات وجدانية • ويرى دى ويت باركر أن قدرا من تأثير الموسيقى يجب رده الى أن الموسيقى تحتفظ حتى فى أعقد صورها بصفة غنائية وشخصية وصدى للصوت البشرى أو ما يقاربه • فالكمان يغنى والموسيقى كلها يمكن القول بأنها نوع من الغناء المعقد • والصوت البشرى بفطرته له تلك الصفة الشخصية المباشرة التى لا يخطئها

العقل • ومعظم الموسيقى تناظره من هذه الناحية، وهناك أصوات في الموسيقى تذكرنا بمواقف وأزمات مرتبنا في تجربتنا غير الموسيقية • فقد تكون هذه الأصوات قاصفة كالرعد أو منتحبة أو مفزعة أو ملطفة مثل أصوات مقابلة لها في مواقف بذاتها من حياتنا العادية • والحق أن ثمة نوعا رخيصا من الاستغلال الموسيقي لتأثيرات الطبيعة في الموسيقى يتم عن طريق تقليدها بالآلات الموسيقية ، فيحاكي هزيم الرعد وتسحو الطير وترقرق الماء ومأمة الأغنام • غير أن التأثيرات الوجدانية الحارقة التي تحدثها الموسيقى لا تتم بمثل هذه المحاكاة • بل ان الذي يحدث هو أن حركة اللحن ، ولو انها لا تعبر عن شيء بذاته ، توقظ بطريقة غير محددة ترددا كاملا من الاستجابة العصبية • وفي الحياة الواقعية تميل استجاباتنا الوجدانية الى أن تترجم عن ذاتها بالأفعال أو أن تستغرق في شيء ما • أما في الموسيقى فإن الأصوات التي تنير نوعا من الاستجابة المنعكسة هي الأشياء الوحيدة التي يمكن أن تصدر الاستجابة عنها • والموسيقى التي تنيرنا هي بذاتها التي تهدئنا ، رفحن نجد سلامنا وطمانينتنا في الأصوات التي تنير أروقتنا •

والقول بأن الموسيقى قاصرة تماما عن التعبير عن انفعالات أصلا ، قول فيه صواب • فالنغمات ليست أكثر من نغمات • والالحن علاقات نغمية ممتدة في الزمان ، والنغمات التوافقية علاقات نغمية موقوتة بلحظة • وجميعها لا قبل لها بالتعبير عما

يمكن أن تعبر اللغة عنه على وجه التخصيص أو ما يستطيع موقف من مواقف الحياة أن يبين عنه بالتحديد . ولأن الموسيقى لا يمكنها أن تكون فاصلة ، فإن غنى طوقها أن تؤدي في ضخامة وعمق ، الجو العام أو الهالة التي تحيط بالمعاطفة . وفي مقدورها أن توحى بالحب ولو أنها لا تقصد حباً بذاته ، كما يمكنها أن توحى بالعبادة أو اليأس ولو أنها لا ترمي إلى من هو المعبود أو إلى سبب اليأس . ومن ثم ففي نفس الموسيقى يستطيع مئات من مختلف السامعين أن يصوبوا ذكرياتهم ورغباتهم الخاصة . وكم من أحزان وكم من مباحث تحركها المادة الموسيقية للظهور والتجمع . وإذا كان الجو العاطفي لأي مصنف موسيقي غير محدد أو قاطع فهو لهذا السبب يصبح وسيلة ميسرة لداواة المستمع أو التخفيف عنه . أما الكلمات فهشة ورقيفة للغاية ، والحياة ذاتها صارمة ومحافظة بحيث لا يمكنها أن تستوعب الاستجابات الوجدانية الانسانية التي لا نهاية لها . غير أن الموسيقى بما لها من تموجات غير محدودة وألوان وتعقيدات تتمكن من مخاطبة آلاف المستمعين بمختلف أنواع الأساليب ومن أن تعبر في ألفة طليقة من كل قيد ومؤثرة على نحو لا تعرفه أي لغة أو تعبر عنه ولا يستطيع أي موقف من مواقف الحياة أن يستوعبه تماماً أو أن يجعله ممكناً .

ومن ثم فإن هذا الفن الصوتي الذي يبدو لدى سماعه لأول مرة كأنه تلقائي تماماً ، والذي يظهر عند النظر فيه عن كثب أنه فن منتظم ورياضي ، وأنه حسي على نحو بالغ الحدة وذمني فسي

صرامة - هذا الفن الذى يتصف بكل ذلك ، ذو أثر كبير على الحياة والمجتمع أكثر مما يمكن تصوره . وهو فى حريته وتقييده صورة بديلة لما يمكن أن يكون عليه المجتمع المتحضر . وهو فى بنائه الذهنى ووضوحه يقدم شيئا مسموعا على جانب من الذهنية لم يشهد له المجتمع مثيلا من قبل . وهو فى قدرته العميقة الواضحة على التهذيب ، رغم أن هذه القدرة لا تفصح عن ذاتها بلغة الكلام ، أبلغ فى جعل أحاسيس وأزمات هذه الحياة تبدو غليظة كليلة . ولقد تصور أفلاطون الفلسفة على أنها نوع مصفى من الموسيقى . وخرج بفكرة يبدو عليها (نقول يبدو عليها فقط) أنها خيالية مسرفة فى الخيال . ومؤداهما أن الحس الموسيقى المهذب يمكن أن يكون أكثر أدوات التعليم قسرة على التهذيب . لأن العقل الذى تربى على أن يسيخ الشكل الموسيقى . والخيال الذى تهذب على الاستمتاع بالعاطفة الموسيقية لا يمكن أن يظلا كليلين تماما فى احتكاكهما بالحياة . والذوق الأخلاقى والموسيقى قد لا يكونان منفصلين كلية عن بعضهما ، فقد تكون الحضارة القائمة على العقل ، بجمالها الحسى وورقتها الوجدانية ونظامها العقلى ، شديدة الشبه بأنبل وأفضل ما فى الموسيقى .

الفن والفلسفة

ان أى دراسة للفلسفة ، حتى ونو كانت غايه فى الاقتضاب ، لا يمكن أن تقتصر فى تأمل العلاقة بين الفن والفلسفة ذاتها . وقد يبدو للنظرة السطحية العابرة أنه لا يوجد شخصان أكثر تباعدا وانفصالا عن بعضهما من الفنان والفيلسوف . فالفنان يهتم بالاتارات الحسية لجواهر أشياء ، ومقع الشكل الظاهرة ، ومغريات الصليل الوجدانى . أما الفيلسوف فمستغول – أو هو على الأقل ينوى الانشغال – بالنظر غير العاطفى فى الموضوعات التى تتربط فيما بينها على أساس منطقى ، كما يهتم بالأنسكار العامة ومن ثم المجرّد . والفنان من ناحية أخرى معنى بوجه الجمال . كما أن الفيلسوف يعنى بتشريح الحقيقة . وهما بعد ذلك مختلفان من حيث ما يستخدمانه من ذخيرة لفظية ومن وسائل فنية فى التعبير ، كما أنهما مختلفان فيما يتعلق بأهداف كل منهما . على أن ثمة نقطة يتلاقى عندها الشاعر والفيلسوف ، ألا وهى أن كلا منهما يستخدم الكلمات . غير أن الشاعر يستخدم الكنية التى تستنهض الأفكار والمعانى فى الاعراب عن صورة مميزة واضحة القسمات ، ويستعين الآخر بالعبارة التى كثيرا

ما تكون عديمة اللون وكليلة بالضرورة فى الابانة عن معنى كلى
أو تحديد المضامين • وللفنان منطقه كذلك ، ولكنه المنطق الذى
يعنى بتنظيم الأشياء أو مضابقة المزاج ، وهو ليس منطق المفكر
المجرد الذهنى •

وثمة عداء أخلاقى كذلك بين الفنون والفلسفة ، أو هذا ما يبدو
عند النظرة السطحية • فعلى الرغم من كل شعر كيتس فان اغراء
الجمال كثيرا ما يكون مضللا عن يقين الحق • وفى الفلسفة
نظام على تفتقده الفنون جميعا فيما عدا أشدها صرامة •
والفنان من ناحية أخرى يرتاب بحق فى الصيغ التى تتطلب ادراكا
ذهنيا • وكل همه أن يخلق أشكالا جديدة يدركها الحس مباشرة •
وعلى النقيض من ذلك نجد أن المفكر يترفع عن بيئة عن ذلك
الاصرار على الجانب الحسى للأفكار والاهتمام بمجالها العاطفى ،
بل انه يضيق به صراحة • أضف الى ذلك أن عقله يهتم بالبناء
والتركيب ، بل ان هذا الاهتمام ليتجه بما وسع جهده
وضميره الى بناء الحقيقة وتركيبها • أما الشاعر والمصور
فيصران على تركيز أعينهما على الشئ المنظور • وهذا ما يفعله
الفيلسوف كذلك • غير أن وجه الخلاف هو أن الغاية النهائية
الفيلسوف هى الوجود المطلق الخالص أو التحديد الدقيق لخطوط
تفكيره واتجاهاته •

لكن على الرغم من أوجه الخلاف والتباعد القائمة بين الفن

والفلسفة ، فان ثمة أوجهما للتشابه والتداخل فيما بينهما .
وحينما يكف الفنان عن أن يكون مجرد صانع ماهر
موهوب ، يصبح - بفضل اختياره لموضوعاته وانتخابه لمواده
وما يتخلف عن عمله الفني من أثر كلي - ناقدا للحياة
والوجود . وهو فيلسوف بحكم طريقته الخيالية المباشرة .
والفيلسوف الذى ينشئ - من خلال وسيلة التعريف والايضاح
أو التركيب - صورة كاملة للحياة والوجود ، انما يصنع لوحة
للتجربة الكلية ويؤلف سيفونية ذهنية وينشئ قصيدة ،
مهما تكن اللغة التى يستخدمها نشرًا . ويقول أفلاطون بلسان
سقراط : « ان الفلسفة نوع رفيع من الموسيقى » ، وهى مثل
الموسيقى الجادة تحرك كوامن النفس والعقل مهما كان برود العقل
الذى كتبها .

سرة أخرى وبغض النظر عن التشابه بين الفلسفة
والفن ، فالفيلسوف لا يستطيع مخلصا أن يتجاهل الفنون
أو الفنان ، ولا أن يشيح بوجهه عنهما فى أدب ووقار ان كان
صاحب نظرة شاملة جامعة . والاتجاه العقلى ذاته الذى
يسمى الفيلسوف اليه أو يحاول تحقيقه فى الكون ، يحاول
الفنان أن يحققه أيضا لكن فى حدود الحيز الصغير الذى يعمل
فيه وفى نطاق امكانياته . وان التنظيم الذى يبسود عليه
كل عالم صغير يخلقه الفنان هو عبارة عن صورة شجية أو
مجسمة من ذلك الطراز الذى سعى الفلاسفة فى اصرار ودأب

الى الاهتمام اليه أو مطالعته في الكون . ولقد اجتذبت الفنون اهتمام الفلاسفة الموضوعي من ناحية أن النسق الذي ينشدون اظهاره قد لا يبدو أو يتحقق على أكمل وجه الا في روائع الفن حيث تتداخل الأجزاء وتؤلف كيانا عقليا حيا على النحو الذي يكون عليه الكون ، أو بعبارة أدق على النحو الذي يمكن أن يكون عليه الكون . ولكن الفنون تستلفت أنظار الفلاسفة بل وقد استلقتها بالفعل لسبب آخر هو تثبيت قضايا تتعلق بالأخلاق والمعرفة والحق لا يحل لفيلسوف جدير بهذا الاسم أن يتجاهلها .

وقد رأينا كيف تسفل الفلاسفة بالنظر الى الفنون من جانبها الأخلاقي . وقد نحاول أن نستبعد العواطف وأن نسقط الحواس في بناء العلم الطبيعي أو في التعريف بمنهج ما . ولكن حياة الحواس وتأثيرات العواطف تتطلب التحليل وتستثير النظر والاعتبار . ولابد من أخذها في الحسبان في أي برنامج أخلاقي ، كما يجب تحييدها واحلالها المكان اللائق بها في أي منهج أخلاقي . والفنون تلعب دورا هاما في حياة البشرية سواء أكان هذا الدور خيرا أو شرا كما أنها ذات شأن ليس بالقليل في عواطفها . ومن ثم فلا بد أن تدخل في تأملات الفلاسفة بالضرورة . وقد حدث هذا بالفعل .

لقد صبت اللعنة على الفنون أو اعترف بها كرها ، بل

نظر اليها ، كما فعل أفلاطون ، على أنها مصدر النظام الأخلاقي وأدواته . أما ما دعا الى اللعنة والازدراء فقد أخطأ به خبرا . ومهما يكن من شيء فالفيلسوف حينما يعلى من قدر الروح ويحط من شأن الجسد ، وحين يضع الروحانية فوق الحسية . فانه بطبيعة الحال ينظر بعين الشك الى الفنون الجميلة كما فعل معظم فلاسفة الأخلاق المسيحيين . هذه المتع التي تطيب لمن وقفوا على أسرار الفنون ، هي كل ما كان يشغل بال أهل مدينتى نينوى وصور فى التاريخ القديم .

وكانت هى أيضا تمثل اهتمامات الشعب التى يلح فى طلبها أكثر من غيرها فى صადوم وعامورة . دون تنكر كلى لاهتماماته الخاصة . ومعظم فلاسفة الأخلاق المسيحيين وجميع الناسك يعتقدون أن الفنان شخص خطر لأنه يشتت الفكر ويبعث به ويقود الى الانحلال والتفكك . هكذا كان يراه أفلاطون حين يتخلى عن طبيعته كشاعر مسحور وساحر ليصبح رجلا دولة يحكم وفق مقتضيات العقل والمنطق . وقد ساعدت كشوف فرويد ونظرياته فى علم النفس على تأكيد الشكوك الأخلاقية التى سلورت الزهاد التقليديين . ان الأصداء الجنسية التى تتردد فى الفنون الجميلة والاستجابات الحسية المبهوسة وحركة الجنس فى القوالب والمواد ، والانتقال السهل من العواطف الجنسية بخاصة الى أشواق جمالية ساكنة أو متغيرة ، هذه الكشوف التى يقول بها أطباء النفس تؤكد

المخاوف العصبية عند غلالة المتزمتين • ومهما تكن النتائج التي تستخلص من هذه الحقائق ، فإن أساتذة التحليل النفسى المحدثين وقدامى المتزمتين متفقون على الحقائق ذاتها •

على أن الصراع القائم هو شيء أكثر من مجرد صراع بين الجسد والروح ، بل ومختلف عنه • والا فلماذا عمد سقراط فى ختام « الجمهورية » الى استبعاد الفنان من جمهوريته الفاضلة الى غير رجعة ، وهو الذى سبق له أن اكتفى بمجرد انتقاده • ان افلاطون لم يذهب الى حد القول بأن الفنان يستفز غرائز الجسد وشهواته بقدر ما يرى أنه يشقت العقل ويصرفه الى غير وجهاته ومقاصده ويجعل الصورة الحسية للأشياء تستهوى الانتباه وتستولى على اللب بطريقة شائنة فى حين أن هذه الصور - كما يرى افلاطون - ليست خلافا ناقصة معيبة للأفكار • ولقد حفل تاريخ الفكر منذ زمان طويل بالجدل حول الحور الذى تلعبه الحواس والانكار فى بناء صرح الفكر • على أن المتعبدى للفن والمتحمسين له والذين يمارسونه ، يتشككون أساسا فى وجهة النظر التى

تقوم على ذلك المذهب العقلى الضيق المتواتر فى تاريخ الفلسفة ، وهم الذين لا يشغلهم سوى المواد والأشياء • والحق أنه كلما نافح العقليون عن الفنون - مثلما فعل افلاطون فى « المحاورات » - كانت الحجة أن المواد عرضية ، وأن الحواس ليست سوى الخطوة الأولى فى سبيل الدخول الى الاشكال أو الصور

أو الجواهر الثابتة التي تجسدها وتبين عنها الأشياء الحسية

وربما وجدنا أصلا لنظرة الفيلسوف للفنون الجميلة في
الخصومة القائمة بين مطالب الجسد ومطالب الروح أو بين
الحس والعقل . ولكن دون اشارة لاي من مصادر مثل هذه
الخصومة أو الصراع فهناك سبب آخر يفسر لنا عدم استطاعة
الفيلسوف تجاهل الفنون الجميلة حتى ولو رغب في ذلك ، بل
انه مجبر على التسليم ببعض الاهتمام بها حتى ولو كان جاهلا
بكل شيء عنها . وأغلب الفلسفات التي تدعى أنها ليست
أكثر من منطق جامد صرف أو ميتافيزيقا خالصة قائمة بذاتها
أو حتى تلك التي لا تدعى أنها أكثر من ذلك ، انما تصدر عن
فلسفة أخلاقية . الا أن الفلسفة الأخلاقية مهما كان
منسؤها والغاية التي تسعى اليها والحدود التي تتجه نحوها ،
ليست بادىء ذي بدء سوى اختبار للحياة الفاضلة . هذه
الحياة الفاضلة هي برنامج للمستقبل في الحياة الدنيا أو
الآخرة وهي نظام للسلوك تهتدى به الحياة ، وهي تنفى
بالشروع القابلة للعلاج أو بأوجه الصلاح التي يمكن بلوغها
وبالسعادة في هذه الدنيا وبالخلاص في الآخرة . ويمكن القول
انه باستثناء المذاهب التي تنادى صراحة بفلسفة السعادة
واللذة - أي أخلاقيات اللذة المعالجة - فقد حددت الفلسفة الأخلاقية
مكان الخير والفضيلة في المستقبل حتى ولو كان هذا المستقبل

هو الفقد ، وحتى لو بدا هذا الفقد مزعزعا غير مضمون أو قصير الأمد ، ذلك لأن معظم الفلسفات الأخلاقية ، مهما كانت أبيقورية (١) ، فقد خضبت بالرواقية (٢) . ولقد تحدثت هذه الفلسفات الأخلاقية حين جعلت محور اهتمامها المستقبل البعيد لا الحاضر ، والالتزام بالماضى القصى ، سواء أكان دينيا أم اجتماعيا ، ٧ بالحاح اللحظة الراهنة ، وبالأوجب لا باللذة .

ومع ذلك فقد أحلت الفنون خيرات الحياة فى الحاضر ، أما بالقنوة أو بالتضمين . واهتدت الى هذه الخيرات فنى المتع المأموسة للحواس وفيما تنقله الحواس بطريق مباشر . وكانت أعمال الفن احتفاء واضحا باللحظة الراهنة . ومهما بلغت الطريقة التى تتبعها من نقاء وحسن ، فاللذة هى مبرر وجودها . ومصادقا لهذا يورد سانتيانا تعريفا مقبولا للجمال بأنه « اللذة مجسمة » . ففى عالم ما يزال يتسع لكثير مما ينبغى عمله أو تركه وكثير من الالتزامات فى حاجة الى أن تستوفى ، جاعتنا

(١) الابيقورية : فلسفة أبيقور القائلة أن السعادة تتحقق عن طريق مزاوله حياة الفسيلة .

(٢) الرواقية : فلسفة زيتون التى تدعو الى كبح العواطف وعدم الجباله بالمؤثرات الجسدية كاللذة أو الألم .

الفنون وهي تعلن صراحة أنها لن تعطى شيئاً اللهم الا ترفيع لحظات حياتنا والسمو بها ، وهي تضي سراعاً ومن أجلها فقط لا عجب والحالة هذه اذا لم يجد فيلسوف الأخلاق فائدة ترتجى في هذه المنافع بالذات التي تتيحها الفنون . ولا عجب بعد ذلك أن ينظر الى متعها على أنها تؤدي الى شروء الذهن ، والى لذاتها على أنها هروب من أداء الواجب . يقول والتر بيتر : « ليست ثمرة التجربة بل التجربة ذاتها هي الغاية والهدف » .

وفيلسوف الأخلاق الجاد ينظر الى التجربة التي لا تنتج ثمراً على أنها تجربة عقيمة جدياً ، ولكن الفنون التي أبدعتها قريحة الانسان لا يمكن انقضاء عليها بمجرد حكم يصدر عليها حتى ولو كان الفيلسوف هو الذي أصدره . وحينما نتلمس الأسباب لالفائها ، فانها تبقى رغم ذلك من أجل البشر الذين يجدون فيها تسليتهم والذين فيهم وبهم يتحقق وجودها . وهكذا كان على الفلاسفة - ان للخير وان للشر - أن يجدوا مكاناً في نظامهم للفنون التي أقصوها ووصموها . ولما كانت الحواس ماضية في الاغراء والخيال مستمرة في الاستمالة ، فقد وجد فلاسفة الأخلاق أن من العقل والحكمة أن يعيدوا كليهما سيرتها الاولى وعلى أسس أخلاقية . فالفقيس أوجستين الذي تبرأ من الجسد والبيان والبديع يعود بعد انقلابه على سيرته الاولى فيستخدم البيان في الدفاع عن البديع . ومن ثمة كانت الحواس في نظر هؤلاء الفلاسفة وسيلة لتلمس الأشكال

المرئية والولوج منها الى جمال « الصورة » الفائت غير المرئي ،
ومن ثم الى معاينة الخالق ذاته . وكان القديس بونا فنتورا يرى
فى الكون لغة الله (أو اللغة التى يعبر بها الخالق عن وجوده)
كما كان يعتقد أن القديسين أهل لأن يكونوا شعراء يسبحون بلغة
الله .

وفوق ذلك كله ، فلما كان الناس قد ظلوا يتأثرون بالفنون
على الرغم مما قد يامر الله به أو يقيمه العقل من حجة ، فربما
اتخذ الخالق أو العقل من الفنون وسيلة . وهكذا نجد « جمهورية
أفلاطون » تستخدم الفنون وسيلة تروى بها بعض الأكاذيب
الجميلة والعلاجية فالاطفال والرجال الذين لهم مثل عقول
الاطفال والذين لا يقدرون بمنطق العقل يمكن استمالتهم
بالصورة . وبعد ذلك بالفى عام جاء تولستوى يؤكد أن حذف
الفن وفرصته والتزامه هو أن ينشر للناس وينقل اليهم
ما كان يهمهم أن يعرفوه ، ألا وهو أنه تجمعهم انسانية واحدة
وتضمهم أخوة واحدة فى الله . والفنون بفضل قدرتها على
ادخال البهجة على القلب وبالتمسك الى قابليتها للادراك العام
نسبياً ، فانها يمكن أن تكون ذرائع أخلاقية حينما تفشل
السنن والبشائر الأخلاقية .

ولقد خطر للفلاسفة أن الفنون يمكن استخدامها لا كمجرد
لغات للتعبير عن حقائق أخلاقية أو اصول أخلاقية ثابتة ،

وانما هي ذاتها ، سواء في ممارستها والتمتع بها ، أمثلة على الفلسفة الأخلاقية أو بحيلة لها ، ولو أن الفلاسفة لم يستبينوا هذه الحقيقة الا مؤخرا : فالصور التي تعبر عنها الفنون تشير الى ما يجب على العقل أن يدلل عليه ولقد طالبت الأخلاقيات بالنظام والوحدة والتماسك ، وأصرت على وجوب معاملة الناس على أنهم غايات لا كوسائل للغايات ، وعلمت التوضيحية بالتأفة من أجل المهم ، وبما هو عرضي من أجل ما هو جوهري . وقد طالبت بالنظام لصالح الانسجام والتوافق ، كما طالبت بالتركيز من أجل بلوغ الراحة ، والوضوح من أجل تحقيق السلام والطمأنينة . أليست هذه في الحقيقة هي نفس عناصر تلك الأخلاقية التي تطورها الممارسة الممتازة وينتجها الامتاع المحرّب في الفنون ؟ وان صفة العمل الفني ومذاقه وتفرده وظائفه لنسق يتألف من عناصر . فذلك المنظر للمصور سيزان وتلك الرباعية لبيتهوفن تؤلفان ذلك التفرد الذي يحققانه من جراء تلك المواد التي هي جوهرها والعروضة على هذا النحو الكامل . ولو تغير أي شيء في الصورة ، لتغيرت الصورة في تسكلها الكلي ولو تغيرت الأنكار الأساسية التي تتألف منها الرباعية لخرجنا برباعية تخالف تماما تلك التي كتبها بيتهوفن . واذا لم يتماسك العمل الفني أو تكسرت وحدته ، لما أصبحت هناك صورة واحدة أو رباعية واحدة ، والفنان ان لم يلتزم في ولاء ودقة بالنسق الذي يتخذه هذا العمل الفني حين يتكامل ويقترب من شكله النهائي ، لما كان هناك نسق ولما كانت

هناك وحدة ولفشل الفنان في بلوغ تلك الصفة التي لا تعوض والتي تتميز بأنها جوهر الابداع الفني وطابعه الداخلي والفنان يتعلم بتكرار التجربة والخطا ، وبالحس الغريزي في الغالب ، أن يتجنب كل زخرف من شأنه الاخلال بالعمل الفني ، وأن ينأى عن العنف كلما كان بديلا خادعا عن القوة ، وأن يعبر عما يريد الافصاح عنه من أقصر السبل وأوجزها ، وأن يكون مخلصا لموضوعاته ومواده وأصول فنه ومن ثم مخلصا لذاته .

« كن مخلصا لذاتك أمينا نها » هكذا يصيح بولونيوس ، والواقع أن الفنان قد يمضى معظم حياته ليتعرف على ذاته الفنية ثم هو يعرفها في نظام فنه . ولا يمكن أن يقارن أى قهر للنفس ويفرض عليها من الخارج بالنسق العقلي الذي ينميه الفنان في فنه بكده وجهده . لا ولن يتاح لأى مثل أعلى أدبى مهيمن أن يتفوق على التركيز المزاجى والصفات الفنية التي قد يهتدى اليها الفنان آخر الأمر . وليس في النظرية الأخلاقية أو التطبيق الأخلاقى درس أفضل أو أوضح مما يتيح الفن من حيث أهمية معالجة الوسائل معالجة جادة ، ومن حيث الاصرار على أن الوسائل في حد ذاتها لابد وأن تحمل شيئا من الطابع الذي يسم غايتها . ان العمل الفني « الذي صار كيانا له وجوده » على حد تعبير سيزان ، ليس فيه ما يمكن أن يكون مجرد أداة أو وسيلة لشيء خارج عن ذاته . فكل شيء فيه له قيمته وهو جزء من

الحياة العضوية للكل . والفنان ليس هو وحده الذى يسارع الى اكتشاف أية دوافع أخرى تكون قد بدأت فى الظهور غير تلك الاهتمامات المباشرة المتصلة بتحقيق العمل الفنى ذاته ، بل ان جمهور الفنان الواعى أيضا يشاركه فى التحدرة على هذا الاكتشاف . فاللاعيب والحيل المهنية ، والخدع الماكرة المسرحية ، والعواطف المفتعلة ، قد تحقق نجاحا فى الفنون . أشبه بالنجاح الصحفى العابر ، وقد يعتمد عليها رجل صنعة التسلية والطرب ، ينحصر اهتمامه فى الاستحواذ على جمهور مستعد دائما لأن ينجذب اهتمامه الى شئ آخر أكثر طرافة ، ولكنها لم تصنع قط فنا عميقا باقيا .

ومن العسير الفصل فى الفنون بين الوسائل والغايات ، وبين الدوافع والأفعال ، وبين المضمون والشكل . وليس معنى سذاجة الذى نقول ، الادعاء بأن الفنان قد يكون بشرا يسعى وراء الفرصة المسانحة أو منافقا أو غدا فى اتصالاته بالناس . ولكنه حين يزاوئ فنه ، فهو يزاوئ فى موضوعية وبعد عن التحيز . وربما كان من الأفضل أن نقول انه يمارسه وهو يهتم اهتماما مشغوبا بوسائله ومادته وتنظيمها وبالمضمون الذى يريد التعبير عنه وبأفضل وسائل التعبير عنه . وربما كان المثل الأعلى الأخلاقي للكمال والانسجام لا يتحقق وجوده على أفضل وجه الا فى منهاج التفكير والبحث العلمى أو فى طريقة التفكير

الفلسفى المجرء عن الهوى - وكلاهما شبيه بالفن من هذه الناحية •

وكما سبق أن أشرنا فثمة مثل أعلى أخلاقى مضمر فى تحديد مكان الخير بالحاضر ، بالمباشر ، بالواقع • وما الفنون سوى تذكارات للأمر الواقع وأفراح أو مهرجانات منظممة لما يجرى هنا وهناك • وأخيرا فإن الحياة الفاضلة فى أية صورة من صورها هى تلك التى يتخيل الناس أنهم سيحبونها آخر المطاف • ان الغد قريب حتى ولو طال عليه الأمد ، بل انه لابد وأن يأتى يوم يصبح فيه هذا الغد حاضرا • وحتى الآخرة فى نظر الموعودين بها نعيم يمارس حين يتحقق وجودها • والفردوس والجمهورية المثالية ما هى الا صور ورؤى لمستقبل الحياة • فى نطاق الابواب اللؤلؤية للأولى ، وفى الحدود المتاخمة للثانية ، تستقر القيم والخبرات المحببة والصفات الثمينة التى لم تتحقق بعد • والنظم الأخلاقية لا تشغل ، حين تكون جادة من الوجهة الانسانية ، بغير الأصول الفنية التى لابد منها لترجمة القيم الى وجود يتناول التجربة الفعلية للحياة اليومية أو التعبير عن صور الوجود القائمة فى عالم المثل • والنظرية الأخلاقية التى تعنى بالقضاء على الشرور أو بانكار خيرات الحاضر دون اشارة الى خير يرجى ، تستحيل الى مجرد تأمل لا طائل تحته أو الى نوع من الخداع الخبيث • فالانثار والتضحية والنظام لا لشيء الا لجرد الايثار والتضحية والنظام ، شكل من اشكال الماسوخية

(أى التلذذ الحنسى المنحرف بالآلم) وقد يسمى الخير مسعادة أو نعيما سماويا ، ولكن النعيم والسعادة حينما يمارسهما الناس فى الحياة لا يصبحان عودا أو تسويات بل فعليات وانجازات •

ومن ثم فالفنانون فى أشكالها وقوالها الحيوية لا فى صيغها النظرية ، توضح الأهداف الضمنية ومجال القيمة الفعلية أو المتخيلة التى تتضمنها أية نظرية أخلاقية • وخيرات الحياة ذاتها ، التى هى قوام الأخلاق ، تحقق وجودها الجلى المحسوس فى الفنون ، ويندر أن نجد خيرا قد تقدره أو تشير به أى نظرية أخلاقية ، لا يجلوه أو يجده على هذا النحو من الفنون بطريفة أو بأخرى • فهل هو احساس بالوجود المتزايد الثمر والطيب ، بالقدرة المعلاة المحققة التى يتخذ منها سبينوزا موازين يقيس بها الفعل ؟ وهل من سبيل لأن يتحقق مثل هذا الشعور الحى المضاعف على نحو أكثر حدة فى غير عملية الخلق الفنى لبعض مؤلفات الموسيقى والتراجيديا وفى تفوقها والاستمتاع بها ؟ ولقد أدرك نيتشه هذه الصفة وتلك الخاصية فى الفن وعزاها الى الناحية الديونيزيه فيه • وليس فى وسع أى قدر من التحليل الشكلى للفنون ولا مجرد الترتيب الشكلى أن يفسر القوة القابلة للانتقال الى الغير أو الحيوية المعية التى تتصف بها بعض روائع الشعر والتصوير التى نقول انها مغرية ونحس.

أنها تمنحنا قوة • والفنان يحس بهذه القوة احساسا لا ريب فيه خلال عملية الخلق الفني • ومن أخص مواهبه أنه يوحى بهذا الاحساس بالقوة في نفوس المستمعين لفنه أو المشاهدين له • فان كانت وظيفة النظرية الأخلاقية تهذيب الحياة وتنسيقها على نحو قد تبلغ معه أقصى درجات الحيوية وأن تجعلها تتحقق ، فأين في غير روائع الفن يمكن أن نلاحظ لو نجد ذلك الارتفاع والاعلاء من شأن التجربة ؟

وكان الحديث عن الحياة الأكثر ثراء واحدا من تلك التعبيرات المطروقة السلفية في التفكير الأخلاقي • ويتحقق ذلك الثراء فيما تحويه الأصوات والألوان والكلمات من ترف وسخاء تحول الحياة دون تحقيقه أو تعجز عن تحقيقه بما فيها من سح وبما تتصف به من قيود وحدود • وهذه المادة الحسية الموجودة بثراء ووفرة في الفنون ، وهذه الحدة في الشعور ، ايماءات لما قد يصنعه التدبير الذاتي بالحياة كلها ، اذا كان ثمة بد من جعل الحياة والمجتمع بأسرها مادة لفن شامل كبير • وليس من سبب في المنطق أو الأخلاق يدعوا لأن يقتصر وجود اللون والحيوية على الفنون الجميلة وحدها رغم أن هذين العنصرين يوجدان فيها في الوقت الراهن في أنقى واحد صورها ، في حين يترك الجزء الباقي من الحياة يمضي على وتيرة واحدة مستدلا بلا لون وشاحبا • والحق أن عملية الفصم بين الأشياء الجميلة والأشياء النافعة ، هو من المخلفات الطبقية

الموروثة وتقليد من بتقاليد الصناعة يقوم على أساس المنفعة وحدها . غير ان التقدم الذى طرأ على الفنون الصناعية قد دل على أن الجمال قد يكسب الأشياء النافعة حسنًا ورشاقًا وأنه فى مجتمع حيث ينظر الى جميع الأشياء على أنها غايات أكثر منها وسائل قد يكون فى الامكان اتاحة الفرصة لهذه الأشياء أن تشارك فى عمل له من الحيوية والارضاء النفسى ما للخلق الفنى . والحق أن الحقيقة تنحصر فى الفنون وحدها فى المجتمعات التى يغلب على أوجه النشاط الانسانى فيها الاجبار والالزام المتسمان بالجفاف .

غير أن فلاسفة الاخلاق درجوا على الارتياب فى الصفة الديونيزية فى الفن والحياة . فالحيوية قد تعنى الهستيريا فى حياة الفرد الشخصية ، وكلاهما يقود الى الهلاك . والناس ليسوا حشرات تنعم ببضع لحظات قصار من النشوة فى صحوة من صحوات الظهيرة التى قلما يوجد بها الطقس . والحياة عمل يتطلب غرضًا بعيد المرمى . واذا أراد الناس أن يعيشوا عيشًا طيبًا ، ان أرادوا هذا اللون من العيش أصلا ، فلا بد من توفر حد أدنى من الانسجام ، والنظام هو البديل الوحيد للفوضى والانحلال . والحياة الطيبة ، مهما كان التعريف الذى يحدد معنى النظام ، تتطلب نوعا من التحكم أو السيطرة تفرض عليها فلا بد من فلاحه الأرض ، والا لاستحال كل ما هو خصب ونضر الى حشائش ضارة ، ولن نجد غير

بعضها يزدهر ويزدهر لفترة قصيرة ، وبمحض الصدفة .
غير أننا نعود الى القول بأن الفنون أدوات للتعليم الاخلاقي
بما تضربه من أمثال . فنيقشه الذى وجدناه يشير الى الطابع
الحيونيزى فى الفن ، هو بذاته الذى يعود فيؤكد صفته الابولونية
(الراحة) . والفنون تعرض الراحة والسلام بما لا يقل عن
الحيوية والحماسة . والحق أنها ربما تعرضها أكثر من الحياة
ذاتها . بل انها قد تعرضها على نحو يفضل ما يحتمل
أن يتاح لفوضى المجتمعات التى تبدو منظمة فى الظاهر .

ولقد استهدفت دعوى الفن للفن التى راجت فى أواخر
القرن التاسع عشر وفى أيامنا هذه والتى كانوا يطلقون عليها
مذهب أصحاب الأبراج العاجية الذين يتخذون من الفن مهربا
وملاذا - استهدفت الى كثير من الدفاع والهجوم على أساس عاطفى .
لكن الفنون اذا اعتبرت مهربا فذلك راجع الى أسباب معتولة .
فهى مهرب من فوضى النفس الداخلية ، ومن الشعور بالاضطهاد
والتعذيب لدى ذوى النفوس المريضة نفسيا وعصيا أو المستشعدة ،
أو من الهوس الاجتماعى المنتشر فى مجتمع فاسد منحل ،
ومن العقد النفسية اللاشعورية ومما فى هذا العالم من فوضى .
ففى مجالات التصوير المنسقة وفى مجالات الايقاع المجلوه وفى
دنيا الشعر ذى الايقاع المنتظم فى قوافيه نجد نظاما (نسقا)
وانسجاما وسلاما . لكن مرة أخرى نجد أن القيم التى
يخص الاخلاقيون التوافق بها تحقق وجودها دون ادعاء

فى مجالات الفن المحدودة وروائعها المنتقاة • ومع ذلك فهذه الترتيبات التوافقية ليست مجرد وسائل للسلى والهرب ، بل هى دلالات وتحذيرات • انها تومى وتشير الى الصورة التى سوف يكون عليها النظام فى المجتمع • فالنظام النابع من الذات الذى تسيطر عليه وتحكمه وسائل ومواد بذاتها ، لتحليل على النظام الحيوى الذى يتحاشى فوضى البربرية أو الهستيرية من ناحية ، ويتحاشى من ناحية أخرى النظم المفروضة فى كل صورها ، هذه الفردية قد تحققت فى الفنون الى حد ما ، أما فى الحياة نفسها فلم يهتد اليها بعد سواء فى ظل النظم الديمقراطية أم الاستبدادية •

وهكذا يبين أن مواقف الفنان والأخلاقى معكوسة فى جوهرها • وقد كان الأخلاقى فى الماضى يشير للفنان ويوعز له ، غير أنه يبدو أننا قد بدأنا نكتب الى الحقيقة التى مؤداها أن فلاسفة الأخلاق يستوحون بدورهم ما تنطوى عليه الفنون من خواطر وآراء • فما يدعونه لأنفسهم من حق الحديث عن قيم الحياة والتوافق (الانسجام) والسعادة والحيوية وحياة مستنيرة ، حافلة ، متنوعة ، زكية ورأسخة قد تحققت مرارا وتكرارا على أيدي العباقرة واستمتع بها عشاق روائع الفنون • وهذه الروائع ما هى الا صور لماهية حياة أدركت ذاتها • وحين تقدم الفنون صوراً لمثل هذه الخيرات المتحققة بالفعل ، فقيم الدليل على صحة ما تدعيه من طريق صور تستميلنا بذاتها وهى لا تحتاج

ولا تحض على شىء وانما تعرض ، وما تعرضه يحظى بحبنا ؟

ان القيم التى تترجم على هذا النحو الى صور تحب مباشرة
هى قيم قوية الاغراء للخيال . فهى تؤلف - كما قال كثير
من الكتاب ابتداء من أفلاطون حتى تولستوى - لغة عالمية أو
على الأقل لغة أوسع مدى من حيث قدرتها على التراسل
والتخاطب وأقدر على الاقناع من لغة المصطلحات والاشارات
والوصايا . لقد دعت الأديان وبشرت بالأخوة الإنسانية ودعا
رجال الاجتماع الى تعاون البشر على اقتحام الحياة . ولكن
الفنون تمثل كلتا الدعوتين . فهى تتحدث بنظام من أعماق
الشعور عن أشياء ذات أهمية إنسانية . وهى تحيل
لحاجات العاطفة الى متع المشاعر ولذائذها ، تلك المتع التى
تخاطب السمع والبصر عن كثب . وهى تعبر كما تعبر روائع
الأشعار عن موضوعات عميقة ، ولكنها تحول هذه الموضوعات
الى صور ، وهذه الصور الى أشياء تغرى وتقنع وهى
تنشئ للبشرية تشريعا أخلاقيا لايدانيه فيه من حيث
الأصالة والفعالية تشريع سواء . وقد اعترف الطفء بقوة
الأنشودة والصورة الكلمة وما لها من سطوة وسلطان.
وقد آن الأوان لأن يعترف فلاسفة الأخلاق الواقعيون الجادون
بهذه الحقيقة أيضا .

والآن لننتقل الى نقطة صغيرة نهائية تتعلق بالمظهر الأخلاقى
للـفلسفة وعلاقته بالفن . فقد أكد فلاسفة الأخلاق المثل والعقائد

التي فى ضوءها وبضوئها يحيا الناس • وكما اشرنا من قبل فان هذه المثل ينطق بها ويعبر عنها وتنقل فى الفس نفلا مباشرا على شكل انطباعات • انها آثار تنطبع على صفحة الخيال فى شفافية ووضوح بالقدر الذى تسمح به مواهب الفنان • وهى بحكم وضوحها وشفافيتها ذات قدرة على لاستمالة والاغراء كعوامل تهذيبية • انها الخيال يمنح بصورة جسدة مقنعة ما قد يوصى به العقل من طريق المنطق الجدى • انها مثل رفيعة دليلها واضح وبين على وجهها الجميل • وفى لفنون تصبح القيمة المحسوسة وصدقها المعترف به كـلا ؟ يتجزأ ووحدة لا تنقسم •

وقد جاء اهتمام الفلاسفة بالفنون من الناحية الاخلاقية شوبيا بالتردد والاحجام • ويبدو أنهم كانوا يقولون : « ها نحن أمام نوع من أنواع النشاط الانسانى يقبل عليه لفاس او يثابرون على الاستمتاع به وقد حاولوا أن يتقصوا على ستمتعهم بالفنون أو يحثوا لها عن مبرر أو أن يجدوا لها مكانا معقولا ومثمرا فى مجال النشاط الانسانى الكلى • ومع ذلك ربما كانت هناك تفسيرات أعمق وأسس ذاتية حدثت للفلاسفة الى أن يهتموا بالفنون الجميلة • فهذه الالوان من للهو الفريد الرقيق ، المتضمنة فى المادة والأشياء ، والمبنوة لى هذا النحو فى الشعور ، يبدو أنها تثير بالتضمنين أو القياس فس المشاكل ، كما تعرض اجابات مشابهة لتلك التى تقدمها

لفلسفة ، وعلى الأخص فى المجالات الممنوعة التى يغلب عليها الطابع المثالى أو الرمضى • ولقد كان شاعرا ذلك الذى قال إن الجمال هو الصدى ، والصدق هو الجمال • وكثيرا ما وصل للفلسفة الى نفس النتيجة لكن من سبل أطول وأكثر تبصرا وروية •

ولا يتسع المجال هنا لسرد مختلف التعاريف التى أطلقتها الفلاسفة على الحقيقة ، فقد وصفوها بأنها الفعل التى يقام عليها الدليل ، وبأنها المطابقة لواقع استشرافى مطلق كما قالوا بأنها « وصف شامل قياسى لفعل واقع » • لكن « الفعل الواقع » الذى يفترض أن الحقيقة سيقام عليها الدليل به أو تطابقه أو الذى يفترض أن تكون وصفا له ، من العجب أن يتعارض بل ويختصم مع كل ما وضع لها من صيغ ويبقى الفعل عصيا على جميع الأوصاف • انه فريد ومباشر ومطلق : انه جوهر يبرز بذاته اذ لا وصف له • متفردلا يتهاى لاي مصطلحات عامة توضع للتعريف به • والحقيقة فى التجربة مثل يا هو - (الله) فى العهد القديم - هى الكينونة • وليس ثمة خطاب يشبه الوجود الذى نملكه أو تسعى الى وصفه • والاسم العام بل الاسماء العامة كلها ما هى الا مصطلحات عامة • ولغة العلم وحتى لغة العلم وحتى لغة الفطنة العملية كلها غاية فى العمومية والتجريد • انها أداة لتقرير أدنى المسميات والمتوسطات - الاستواءات والتكرارات والأنماط • والتجربة فى أصلتها ومباشرتها

فى الوقت ذاته سلسلة متتابعة من تفردات لا نظير لها . وهى بالمعنى الحرفى غير قابلة لأن تلفظ . والتعبير لا يقصد به فى الأغلب نقل المزاج الفردى بل المزاج القياسى والنواترات المتوقعة أو التى يحسب حسابها فى معظم الأحوال . وهناك نوع من التعبير الذى هو لفظة أى فن ، يقصد لذاته وفى الأحوال التى ينجح فيها ، وبصفة خاصة حين يعرب عن الميزة الفعلية والصفة المباشرة والمذاق الذى تنفرد به الحقيقة ، وحين يفصح عن تأثير قاطع نافذ وشعور سائغ وعن تجربة وآما الفنان رؤيا العين . ويمتزج فى هذا الانصاح الصنعة الفنية والصدق الأخلاقى (الأدبى) وتتجسم كلها فى كلمة أو صورة أو صوت أو خط أو واجهة مبنى أو أثر تذكارى تحمل منها كل هذه المؤثرات فى صدق وإخلاص .

ويبدو أن ثمة شيئاً يستأهل أن يسمى بالحقيقة لا من قبيل المجاملة والتأدب وإنما عز جدارة ، وهذا الشيء تختص به الفنون لأنه من صميم كيانها . وهناك حقيقة خارجيه ، تتعلق بالاشياء والمواقف والمشاعر والأحداث ، وقد يبدو فى بعض الأحيان أن هذه الحقيقة غير مقبولة أو لاتتعلق بهذه الاشياء . فهناك نوع من الصدق فى الاشياء ، الا أن هذا الصدق لا يعبر عن حقيقتها . فالمادلة الكيميائية للماء لا تعبر عن مذاقه أو بريقه . والفلكى الذى يحقق طبيعة القمر ويقول بأنه نجم خامد يقع على بعد مائتين وثلاثين ألفاً من الأميال عن الأرض

لا يعبر عن الحقيقة التي يعيها حين يقول عن القمر انه ، ملك الليل . وليست فيزيولوجيا الحب هي ذلك الاندماج المفاجئ المروع الذي يتم بين عاشقين مثل تريستان وايزولدا في لوبرا فاجنر ، والذي يجد تعبيراً في ذروة منظر الجرعة السحرية قرب نهاية الفصل الأول . هنا نجد حقيقة شعرية درامية وأخلاقية ، تعبر عن موجود فعلى على النحو الذي نلقاه ونخبره في حياتنا الانسانية ، وهي ليست وصفا محايدا بوضعها في السياق الجامد الكلي للأشياء ، وتأتى للفنون فتعطى حقيقة الأشياء بقدر ما تطبع أثرا في مشاعر الناس وخيالهم . وهي تحاول بل وتفلح أحيانا في تقديم للخاصية الواضحة للموجود العقلى لا مجرد صفته العامة المحضة ، بكل ما في الحس والشعور من تفاوت لونسى يحتاج حولها .

ولقد ارتاب الفلاسفة فيما يصدر عن لغة الفن من مقولات ، يبدو أنها تفصح عن الكثير مما يقبله العقل وترضى به للحواس رغم أن هذه المقولات لا يمكن اثبات صدقها على نحو ما يتبع عند اقامة الدليل على صحة معادلة ، كما لا يمكن ايضاحها وفق مقتضيات المنطق . ان حقيقة الفن سواء الحقيقة الأدبية أو الشعرية ، تبدو اذا ما قورنت بالحقيقة المنطقية أو بحقيقة عملية غاية في الابهام والغيبية ولا تثبت للنقد . الا ان الفلاسفة مهتمة مؤكدة وجميع ذوى الحس المرفف من رجال ونساء ،

يحسون أحيانا أن الصحن الذى يصدر عن الفنون أكثر ثباتا وأشد انطلاقا من أية لغة رشيدة متزنة تستخدم فى أغراض التخاطب العملية . والقوام النحوى للفنون اذا لم يكن هو بنفسه القوام النحوى للطبيعة ، فهو على الأقل نحو أكثر كفاية لقول ما يحسه الناس وما يبصرونه من أى من تلك التعبيرات التحليلية ذات الحذقة التى تعتمد الى التعميم ان حقيقة الأشياء ، لا الحقيقة التى تتعلق بخارجها أو مظهرها ، تجد تعبيرا واضحا فى مختلف الأساليب التى تقوسل به الفنون .

وفضلا عن ذلك يبدو أن تلك الأساليب ذاتها تفيض من شىء أكثر عمقا ودفعا لكى تمس وجود الأشياء عند مستوى أعمق مما تبلغه تجريدات الفلسفة والعلم الهزيلة . وربما كانت الفنون هى السبيل الوحيد لقول بعض الأشياء أصلا والاعراب عن بعض مظاهر التجربة . وقلما يتيسر نقل غنى الى غنى آخر أو أسلوب فنان فى أسلوب فنان آخر والأعسر من ذلك ، شرح الفنون فى تعبيرات ومصطلحات العلم أو لغة الكلام المتداولة ، وهى مثل تعبيرات بعض المتصوفة غير قابلة للإثبات أو النفس ، كما يتعذر التحليل عليها أو رفضها . انها « تفتح نافذة أخرى للروح ، تطل على عالم آخر ، يبدو للمشاركة فى التجربة ، المنعجم فيها وقت المشاركة ، انه العالم الحقيقى على نحو لا تلقنه له أية وسيلة أخرى من وسائل التأدية .

فالقصة التي تدور وقائمهـا حول شخصيات تعرف الاصول التي أخذت منها في حياتنا اليومية قد تقول الصدق عنها وتجعلها حقيقة ، أو تكشف حقيقتها كما يريد المرء على نحو لا يتاح لاية احتكاكات عملية بهذه الشخصيات ولا لاي تحليل اجتماعي لها . وبالمثل قد يكشف لنا المصور حقيقة شجرة أو منظر طبيعي على الرغم من أنهما قد يكونان مألوفين لنا دون أن نستجيب لهما استجابة تكشف عما ينطويان عليه من حقيقة دفينه . وقد يعلمنا بطالع الهامه الذي يحتويه في قلبه الفني أن ننظر الى المناظر الطبيعية كما نظر هو اليها ، وأن ننفذ الى جوهر كيانهـا كما لو كنا نطالعها لأول مرة . واذا كانت نظرة الشاعر على جانب من الشمول والانساع ومواهبه الفنية مناسبة بدرجة كافية ، فانه يصور حقيقة الخالق على نحو قد لا يدانيه فيه اللاهوتي أو الفيلسوف . وفوق كل شيء فان تفرد الحقيقة المموسة أو الملموسة (وكذا حقيقة التفرد) تلقين احتفاء وتعبيرا في لغات الفن وأساليبه على نحو لا يتاح لهما في أية وسيلة من وسائل التادية الأخرى . وهذه الوسائل الأخرى لا يمكنها بدورها أن تحاكي الفنون ، فلا العلم أو الإدراك السليم يهتم بتحقيق الماهية بقدر ما يهتم بتكنيك التنظيم والضبط . وربما كان الفن بوسائله التعبيرية الخلاقة التي تحيل الحلم والصورة الى حقيقة ، سبيلا لنطق بالحقيقة في جوهرها لا وصفها من الخارج ، سبيلا نفسيه فيلسوف الميتافيزيقي . وربما كان مثل هذا النطق هو

غاية المستطاع • وان « حقيقة » الكون تمارس دائما على أنها ماهية ذاتية من شأن عبقرية الفن أن تؤديها أو تصورهما • انه يحررنا من التجريد الذى يعوننا عليه كل من العقل والبرهان والتحليل • وقد علمتنا هذه كلها أن نهمل أو أن نخفي الأثر الفعلى الكلى المتفرد ، الذى يمثل كل ما نعرفه على الفور أو بطريق مباشر فى كل زمان • ان (لغة الكلام) تعزل الجانب الضرورى من الشيء • أما أسلوب التخاطب العلمى فيمكننا من تجريد الأشياء وتحويلها الى فعال يمكن ادراكها والتحكم فيها • أما الفنون فلا تحدثنا عن الشكل الخارجى. المجرد وانما تعرض الماهية ذاتها •

وفضلا عن ذلك فثمة مغزى فى أن الفن كشف للحقيقة • فكل خبراتنا الذاتية مثل تنسم عطر زهرة وحضرة صديق ، أو ايقاع صوته ، تحوطها نفمة توافقية لا يمكن تصورها ، حين نهتز للحياة وننفعل بها • وثمة شئ نصادفه فى لحظات التجلى يجعل اللحظة الراهنة تتوهج بنوع من الوجود لا يحدده الاحساس المادى تحديدا جامعا مانعا ، أو بعاطفة لا يعللها الطابع المدرك أو الشكل المادى للشخص المحبوب أو الشئ الجميل • وثمة مناسبة تخرج تماما عن نطاق الفن كالحب والدين مثلا ، تتميز بالتطرف الحاد والايحاء القدسى • ومن خصائص بعض أعمال الفن - وليست هذه الأعمال دائما من ذلك النوع المتخلق أو الطموح - أنه

تشير فينا وتوعز بذاتها الى حقيقة تسمو على عالم الادراك والمنطق العام والشكل التخطيطي التقليدى للأشياء فى ارتباطاته التى يمكن التحقق منها والمرثيات فى علاقتها الرتيبة . هذه الحقيقة السامية يمكن أن يوحى بها مجرد تنعيم فى حركة من تلك الحركات البطيئة فى سوناتات موزارت مثلا . وقد يكون ذلك اللون الأصفر الفاقع فى احدى لوحات فان جوخ أو فى بيت أو بيتين يطالعاننا فجأة فى بعض أشعار شكسبير حين يقول ما ترجمته :

« بربك دعنا نفترش الغبراء ونحكي القصص الحزين عن موت الملوك » .

والأشياء الجميلة قد تدعونا فى لطف وابناس . وقد يأمرنا الفن التراجيذى فى غطرسة مشوبة بالرعب الى حد ما - للدخول الى عالم لا قبل لوسائل التخاطب العملية والعلمية بالوقوف على أسرارهم . فى مثل هذه اللحظات تتشابه قوة الفن مع قوة الدين ، بل يمكن القول بأنهما يصبحان شيئا واحدا . وفى مثل هذه المناسبات ينتهى حديث الفن بخاتمة خابية وصمت ذاهل . وهنا يصير العاشق والمعشوق جسدا واحدا وروحا واحدة . ومما له مغزى أيضا أن كثيرا من الطقوس الدينية ما هى الا معالجة فنية لتطويع مثل هذا الكشف . ولهذا نجد أن الطقوس اليونانية القديمة قد تحولت بطريقة لا شعورية الى درامة وبقيت الدرامة

اليونانية دينية في طابعها وموضوعاتها : كما نجد أن القداس الكاثوليكي عبارة عن درامة وطقوس ورموز وموسيقى وصورة كلها في شيء واحد . ولقد عرف أفلاطون بكل ما ساوره من قلق من ناحية الشعراء ما يقتنيه الشعراء وما يؤدونه بمثل هذه الرؤيا الكهنوتية وأنهم كانوا يتحدثون وهم لا يدرون تماما كيف كانوا يتحدثون ، عن أشياء لم يكن ليتاح لهم أن يعرفوها لولا أنهم شعراء ولا يتاح لغيرهم أن يعرفوها كذلك الا في الشعر .

وربما جاز لنا أن نقسائل : ما طبيعة هذا المجال السامي العلوي وكيف يتسنى لنا تحقيق صدق معرفتنا به ؟ وإذا لم يتحقق فكيف يمكن أن يسمى معرفة ؟ والإجابة على هذا السؤال لابد أن تكون مماثلة لتلك التي أعطاها عازف البيانو الذي ما أن انتهى من عزف إحدى سوناتات بيتهوفن حتى سئل عما تعنيه ، فأجاب بعزفها مرة أخرى . ان ما تكشف عنه الفنون من وجود أكثر عمقا لا يمكن أن تفصح عنه غير الفنون ، كل بلغتها وطريقتها الخاصة . أما عن المعنى الذي تقصده فاننا نلتقى في الفنون ومضات تعينا على معرفة أن هذا المجال الذي يسمو على الإدراك واللغة العادية ، لا يمكن التعبير عنه بمنطق الإدراك أو اللغة العادية . ولا يمكن اثبات صدقه الا على أساس أن تجربة الفنون تعطى المرة تلو المرة مثل هذه المعرفة لمثل هذا الوجود لأولئك الذين تعلموا

كيف يعربون آذانهم على سماع الايقامات والنغمات الخاصة لتلك الادوات المنوعة الذاتية التى نسميها بالفننون . والمعرفة بهذا المعنى يقصد بها معرفة ما لا يمكن معرفته أو التعبير عنه بطريقة أخرى . والفنانون يعبرون وفقا لأصول فنونهم . ونحن نفهم ما يقولون فى نطاق ما يلتزمون به من أصول . وما لا يمكن معرفته بغير هذه الطريقة يصبح جليا . وتتخذ التجربة بعدا لا يمكن انكاره حين تمارس ، كما لا يمكن اثباته أو تغييره عن طريق الخبرة (التجربة) والبرهان اللذين يستبعدان مثل هذا البعد على أساس ما يستندان اليه من حدود . فاذا صاغت عند مازنة بعض أعمال الفن سمة من سمات التجربة التى تعد وظيفة الفن الخاصة به ، فلا جدوى من البحث عن التفسير الذى يمكن أن يقدمه العقل أو المنطق العادى لهذه السمة . وانه مما يجافى العقل البسليم والمنطق أن نلجأ للبحث من هذا الطريق لأننا نعى فى الفن بلغة أو وسيلة تعبيرية أو نسق مختلف . وربما أمكن فقط تحقيق الحقيقة ولا سبيل الى تحقيقها من خلال لغة الفن أو من خلال ومضات الحب أو التعبد التى تتراى من حين الى حين .

والفلاسفة الذين يتأملون المعرفة والحقيقة لابد لهم من وقفة بجوار ذلك الشئ المتمازج قلبا وقالبا « الذى تكشف عنه التجربة الجمالية كما تكشف عنه التجربة الدينية . وقد

أدرك الفلاسفة كذلك أخيرا أن نشاط الفن ذاته وعملية خلقه الاستمتاع به (والاستمتاع عملية خلق تعويضية بصفة جزئية على الأقل) تلقى ضوءا على التجربة كلها ، وأنها ربما كانت أكمل وأميز صورة لازدهارها . وذهب بعض المفكرين مثل جون ديوى وهافيلوك ايليس أخيرا الى تصور التجربة ذاتها بوصفها فنا ، وأن الفن مجرد اسم عام يطلق على الذكاء . وإدراك الحياة على أنها عملية تجريبية تظهر خلال تقلبات الزمن ، إدراك معادل لاعتبار الذكاء خيالا توجيهيا منظما ، يجعل ذلك الفاصل العجيب راسخا وقد عاد بهيجا ومتناغما بالقدر الذى تسمح به حدود الطبيعة الحتمية القصوى . وهو مساو كذلك لاعتبار مزاوله الذكاء فى العالم بأنها مجرد صورة مكبرة للمزاوله الفعالة فى الفن . هنا أيضا يجب فهم الظروف وانتهاز الفرص والاقدام على شطحات الخيال الجريئة ، كما يجب أن يكون ثمة ترسيخ للحلم من طريق الفهم . ان الانسان هو ذلك الذى ظهر عفوا فى بيئة متغيرة مقلقة خطرة . والأفكار والموضوعات والنظم تبدو للفنان كما تبدو للانسان العادى أو الانسان المشتغل فى العمل . لكن هذه الأفكار سواء فى الوجود أم فى الفن لابد وأن تتحقق بالفهم والنظام ومن طريق السيطرة عليها . والطبيعة تولد المواد والأفكار من ذلك الامتزاج السعيد الذى قد تحقق منه المثل العليا . ولما كان المجال فى الفن أبسط نسبيا ، فإن الذكاء أقدر على تحقيق نجاح ملفت .

لكن كل كجاح يصيبه الفكاء فى الحياة هو مثل على الفن
الانسانى . وكل نجاح فى الفنون الجميلة مثل رقيق باهر
للأسس التى يعتمد عليها نجاح الفكاء من أى مكان . وبمعنى
آخر يمكن القول عن الفن العقلى (الذهنى) بأنه هو تحويل
الفرض السانحة للمواد الى منافع مئى لها قدرتها على
الامتاع الثابت المنظم . وتثبت هذه النقطة الأخيرة على نحو
عجيب ، وان يكن واضحا بالطريقة التى ظهر بها النقد
والأخلاقيات والفن فى المجتمع . ان الفكاء (القوة المحركة)
ينمى مقاييس للنقد ، الذى هو اختبار تأملى لمدى فاعلية
وسائله الخاصة فى السيطرة على الطبيعة والطبيعة الانسانية .
وعند مزاوله الفنون يظهر النقد كذلك فى تمييز فاعلية استخدام
الوسائل وفى تنظيم المادة وفى شفافية الابداع (الخلق) .

والنقد عند ذوى الخبرة ما هو الا تطبيق لبعض المقاييس
على الادراك ، تشبه تلك المقاييس التى يستخدمها الفنان
والمالم والرجل العملى فى تقدير فاعلية وسائلم الفنية ،
وأصول صنعهم . وما يصنعه النقد لمعاونتنا فى التمييز ،
يصنعه لمعاونتنا فى الضبط والاحكام . انه ببساطة ادراك
أصبح دقيقا بمستنيرا . انه ليس تشريعا ولا هو وسيلة
مبهمة لتقدير القيم . انه تربية للذوق الى درجة النقاء
والصفاء والحدة ، تربية تأتى من المران على دقة الادراك
والمشاركة الوجدانية للتاريخ والفهم العقلى . والنقد سواء

فى الفننن أم فى الءاءة ما هو الاءءبة صاءة واءعة ،
مءكة ومنظمة انه ءيال مصقول ءعهءه صاءبه بالراءعة
والءرببة والءهءب . وأءبرا فان ما ىسمى النءء الى اظهاره
فى الفننن الجميلة ، الاء هو ءمببء القبم اللى لها من ذاؤها
ما ىسوعها ، هو مفاء لوظبفة الفلسفة اللى ءنصء فى أنها
نءء النءء . أى السعى النءائى لءربف القبمة وءمبببها .

وأءبرا فهناك ناحبئان ءءلقان بمءركاءهما الالبة الاسباسة
ءءعان الى القول بان كلا منهما بءءاأل فى الآخر . فالفن أبلكان
هو ءلق وبئاء فى المء الازل . مءذا الفلسفة أبضا مهما كانت
ءعواها الأءرى . فالرسام ءبب بربشه فوق لوءءه
بببببب وبببببب عالما صفىرا . وأءواءه اللى بءوسل بها
لءءقبق مءه الفابفة ملى اللون والءط . أما موضوعه فهو فعلى
مفءء من الاءراك المرئى . فهءه الفرقة وهؤلاء الناس وءلك
الفاكهة والزهور ءبببببب الـ كائناء عضوبة ءنءشر فى
عالم واءء من المنظور والضوء باءء ما فى ءالبف أو
ءربكب الواضء من ءكامل ونظام (ما فى شرح المزاج
والءط والضوء من ءلاء) والشاعر بلبأ الى اءماج مئاء
الصور والابقاءء والأصءاء اللى بعبها من الأشياء فى
مزا؁ القصبءة المفءء المءبانبس . ومن كل ءراكبب والقوافبق
الممكنة للصوء فى مصادء النغم اللانءائفة ، بضع الموسبقى
مءبالا منظاما من الأنغام ءم بببببببب فى قالب نسوناءا أو
سببفونبة .

والفيلسوف مثل الفنان يتميز بالقدرة على الاختيار والانشاء .
فمن بين معطيات التجربة الانسانية المتعددة ، يختار بعض
الحقائق البارزة القاطعة . ومن دون كل القواعد الاولى التى
يمكن أن تصنف الحقائق بمقتضاها ، ينتخب بعض هذه القواعد ،
وبموجبها يبتكر نظاما ميتافيزيقيا أو قانونا أساسيا للأخلاق
أو صورة جوهرية لطبيعة الحياة والمصير . والفنان كما
نقول ونرى (وكما يقول هو نفسه ويرى) ينتخب حقائقه
ومواده ثم يعطى نستهما الخاص من خلال باعث ، نسق
على أساس تأملى .

وهذا بالضبط ما يفعله الفيلسوف . فإذا ما نظر الى صورة
كونية أو ميتافيزيقية أو خطة للحياة على ضوء تاريخ
الفكر كما ينظر الى قصيدة أو عمل من أعمال التصوير ،
لبحث جميعا على أنها استجابات جمالية ، فإذا حققت وحدة
عضوية من حيث المبدأ أو المزاج ، فإنها تثير استجابة
جمالية . فإذا تناولنا الفكر الفلسفى دون تعصب أو تحامل
لأمكن تذوقها كذلك كما تتذوق القصيدة أو التمثال أو
الكاتدرائية . فإذا كانت الفلسفة تجريدية كما هو الحال فى
البناء الموسيقى ، فلا ريب أنها قد تفقد السحر الحسى
المباشر للفن ، كما أن الدفعات العاطفية المتحدة فيها تقيم
وتتحول على نحو متكشف بحيث تبدو فكرا منفعلا وانفعالات
صارت عبادة لاهصر فيها مثلما حدث فى الـ *Amor intellectualis*

لسبينموزا ، بدلا من أن تكون هذه الدفعات جسدا للأحاسيس كما هو شأنها عادة . ولكن بالنسبة لأولئك الذين تعلموا أن يتبعوها حسب نواميسها ويأخذوها بمشاركة وجدانية خيالية ، فإنها تبجو لهم وكأنها ذات قدرة قاهرة من الناحية الوجدانية مثل القصيصة أو واجهة قصر سارتر أو مثل "Summa" للقديس توماس التي لا تقل عن أى عمل من أعمال الفن من حيث أنها نتاج قريحة عصره . ان الفلسفة كشف لاحساس العصر والمفكر بل ولفكره أيضا .

وقد يكون الشكل الذى تتخذه أى فلسفة أقل وضوحا وأكثر صعوبة وهو متضمن فى مادة أقل فتنة وأبعد من أن تكون مباشرة . وهى تبجو لأول وهلة أو عند الاستغراق فى دراستها أكثر ميلا للبحث الوافى المنزه عن الحقيقة منها الى الاهتمام المشغوف بالجمال . ولكن الفلسفة أيضا لها عجائبها من حيث الشكل والمبنى . فقرأ كتاب « نقد العقل المجردة » لـ (كانت) لا يبههم فيه ما ينطوى عليه من صحق بقدر ما يفتنهم بناؤه . غير أن القالب الذى يحتوى أى نسق فلسفى مثله مثل القالب فى العمل الفنى ، طريقة للتعبير عن شىء ما ، شىء هام من حيث قوة تأثيره وشموله . وهى عند أولئك الذين يرونها أكثر من مجرد رطانة وأحاج فنية أو لون من البراعة والامتيياز لها ما لى عمل من أعمال الفن الأخرى من قوة خيالية محررة . وهى مثل لوحة التصوير

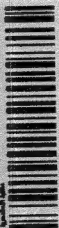
أو قطعة الشعر وسيلة أخرى كاشفة يستعان بها في النظر
إلى الكون . ومن ثم فلا غرو إذا اختلف الفلاسفة فيما بينهم .
فالكون هو الكون ، ولكن الفلاسفة يختلفون من حيث النظر
إليه . وهو يبدو مختلفا بالفعل إذا أخذنا في الاعتبار طرائقهم
المتباينة في التعبير . وكما تبدو صورة الكون عند الرسام
(بروجل) على نحو يخالف صورتها في لوحة من لوحات
سيزان ، أو واتو ، أو ديكا ، أو كما يشدو بنغم في موسيقى
بيتهوفن يخالف شدوه في موسيقى موزارت أو ديبوسي .
وأخيرا ، فحين يصير الجدال فلسفة فهو بذاته أو ما يصير إليه ،
فعل من فعال الفراسة أو الذكاء . ومهما يكن من أمر
الفلسفة ، ومهما كانت في نظر صانعها ، فهي طريقة للنظر
إلى الأشياء وتقديرها في حدود هذا النظر .

والفلاسفة على اختلاف مذاهبهم سواء أكانوا من أتباع
مذهب السلطة المطلقة مثل برانلي أو المذهب التجريبي مثل
ديوى ، يقولون ويؤكدون أنها مباحث في شيء (سمع التجربة
أو ان شئت قل انه المطلق) غير أن هذا الشيء لا يقبل التحليل
أو الوصف وتظل التجربة لغزا في لبها يمكن لقاء الضوء
على جانب من جوانبها في أى وقت من الأوقات . انها فعل
مباشر من فعال القصد - أو الرؤيا . والجانب المدرك في
الفلسفة جانب فسيح وكاسح كما هو الحال في روائع
الشعر . وأهل الباطن يسمون لب الوجود الذى يمكن التلطف

به « بالواحد » ، ولكن الواحد قد اتخذ صوراً متعددة ومتباينة ،
والفنان هو الكاشف الحقيقي لسر الوجود ، وحين يكونه
الراصد الجمالي مدركاً حق الإدراك في الهامه وتقديره للأمور
فهو الباطني الحق ، لأنه وقف على جانب من جوانب « الواحد »
في العمل الفني ، وقف عليه واضحاً ، عارماً قوياً ، فقد تراءت له
التجربة في لحظة الإلهام هذه ، لظي صافياً متألّقاً .

والكون الذي يتحد به ، نسقاً حياً وحياءً منسقةً منفردة ،
قد لا يكونها الكون في ذاته ، وإذا استعزنا لغة بلوطنيوس
التي عفا عليها الزمن ، لقلنا أن الفيلسوف حين يمارس
الجمال يصبح لحظة الممارسة متحداً مع « الواحد » ومرتبطاً
« بالطلق » ، وسواء اتخذ الإنسان ذو الوجود الثنائي الفلسفة
أو الفن أداة للتعبير فهو يهتدى إلى ومضة من ومضات
الخلود ويصلنا بها .

7
1
Bibliotheca Alexandrina



0413018

مركز الطباعة

مكتبة مصر
٣ شاع كامل صدقي - الفجالة - القاهرة